

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури
Кафедра техніки та реставрації творів мистецтва

**ВИДАЛЕННЯ РІЗНОРІДНИХ НАШАРУВАНЬ
З ТВОРІВ МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ТА ЕТИЧНИЙ
АСПЕКТИ**

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

Виконавець:
студентка II курсу ОС
«магістр»
Байбарза
Анастасія Андріївна

Науковий
керівник:
Кандидат мистецтвознавства,
доцент Тимченко Т. Р.
Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
доцент П.В. Нестеренко

Роботу допущено до захисту
рішенням кафедри
Протокол № _____ від «_____» травня 2025 р.
Зав. кафедрою _____ доцент Тимченко Т.Р.
Робота захищена з оцінкою _____

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Байбарза А.А. *Видалення різномірних нашарувань з творів мистецтва: історичний та етичний аспекти.* Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», освітньо-наукова програма «Реставрація творів станкового і монументального живопису». Київ : НАОМА, 2025.

Дипломна робота присвячена комплексному вивченню процесу видалення різномірних нашарувань з творів станкового живопису в історичній ретроспективі. У центрі уваги — методики очищення, їх технічна еволюція, етичні підходи та порівняння світової і української реставраційної практики. Висвітлюються питання класифікації нашарувань, принципи їх вибору для видалення, ризики втручання та філософсько-естетичні дилеми, пов'язані зі збереженням автентичності твору. У дослідженні поєднано джерела з історії реставрації, сучасні наукові публікації та результати власної практики авторки. Наукова новизна полягає у міждисциплінарному підході до теми, залученні маловідомих праць зарубіжних авторів та адаптації теоретичних концепцій до українського контексту. Робота доводить, що видалення нашарувань — це не лише технічна операція, а глибокий акт етичного судження і взаємодії з історією твору.

Ключові слова: реставрація, консервація, станковий і монументальний живопис, різномірні нашарування, видалення, потоншення, методики, автентичність, патина.

ABSTRACT

Baibarza A.A. *Removal of Heterogeneous Surface Layers from Works of Art: Historical and Ethical Aspects.* Qualification thesis for the Master's degree in the

specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, educational and research program “Restoration of Easel and Monumental Painting”. Kyiv: NAFAA, 2025.

This thesis is devoted to the comprehensive study of the removal of heterogeneous surface layers from easel paintings in a historical retrospective. The focus lies on cleaning techniques, their technical evolution, ethical approaches, and a comparison between global and Ukrainian restoration practices. The research explores the classification of surface layers, the principles for selecting them for removal, the risks of intervention, and the philosophical-aesthetic dilemmas related to the preservation of a work’s authenticity. The study combines sources from the history of restoration, contemporary scholarly publications, and the author’s own practical experience. The scientific novelty lies in its interdisciplinary approach, the inclusion of lesser-known foreign publications, and the adaptation of theoretical concepts to the Ukrainian context. The thesis argues that the removal of surface layers is not merely a technical procedure, but a profound act of ethical judgment and engagement with the artwork’s history.

Keywords: restoration, conservation, easel and monumental painting, heterogeneous surface layers, removal, thinning, techniques, authenticity, patina.

ЗМІСТ

Вступ	6
Розділ I. Історіографія та джерельна база дослідження	9
1.1. Історіографія за тематикою дослідження	9
1.2. Джерельна база дослідження	16
1.3. Методика дослідження	17
1.4. Термінологія дослідження	17
Висновки до Розділу I	19
Розділ II Процес видалення нашарувань в реставрації	21
2.1. Різновиди нашарувань та загальна методологія їх видалення	21
2.2. Методи видалення нашарувань	25
2.3. Сучасні підходи та особливості української реставрації	32
Висновки до розділу II	34
Розділ III. Історія та еволюція методів видалення різнорідних нашарувань	36
3.1. Історичний розвиток ставлення до нашарувань та їх видалення	36
3.2. Географічна варіативність підходів	42
3.3. Вплив інтернету та соціальних мереж на ставлення до видалення поверхневих нашарувань	44
Висновки до розділу III	47
Розділ IV. Філософські поняття у проблематиці розчисток творів мистецтва	49
4.1. Перехід від реставрації до консервації: етичне осмислення втручання в поверхневі нашарування	49
4.2. Зародження реставрації як консервації в Україні: ставлення до розчисток	63
4.3. Власний досвід автора у процесах розчисток станкового і монументального живопису	69
Висновки до розділу IV	72
ВИСНОВКИ	74

Список використаних джерел 77

Список ілюстрацій 84

Додаток (Ілюстрації) 86

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Процес видалення нашарувань з творів мистецтва є однією з ключових і найскладніших складових реставрації живопису, яка має важливе значення для збереження культурної спадщини. З плином часу художні твори зазнають різних видів забруднень, старих реставраційних втручань, лакофарбових нашарувань та інших змін, що погіршують їх естетичний вигляд і автентичність. Це дослідження є актуальним, оскільки у ньому аналізуються методи видалення цих нашарувань в історичному, технологічному та етичному аспектах.

Збереження живопису є важливим як для наукової спільноти, так і для суспільства загалом, оскільки кожен твір мистецтва несе в собі культурний, історичний та філософський контекст. Вивчення історії та еволюції методів видалення нашарувань дозволяє зрозуміти, як реставраційні технології вдосконалювались у різні періоди та в різних регіонах, також визначити їхні недоліки та переваги. Це допоможе дослідити, в який період та чому реставратори почали відходити від повного відновлення твору мистецтва до часткового, з метою зберегти його автентичний стан та чому різні реставратори відносяться до цього по-різному і який підхід в результаті є правильним і чому.

Актуальність теми підсилюється сучасними викликами в реставраційній практиці, пов'язаними з пошуком компромісу між відновленням естетики твору та збереженням його автентичності. Водночас дослідження української реставраційної школи у співставленні зі світовою практикою дозволяє висвітлити її особливості та досягнення, що є необхідним для подальшої інтеграції та розвитку цієї галузі.

Таким чином, комплексний аналіз методів видалення нашарувань у світовому і національному контекстах є необхідним кроком для розуміння

важливості цього процесу, еволюції підходів до нього та етичної відповідальності реставраторів перед мистецькою спадщиною.

Тема дослідження: вивчення процесу видалення різного роду нашарувань з творів мистецтва в історичній ретроспективі та в етичному аспекті у практиці країн Заходу та в Україні.

Об'єкт дослідження: твори станкового живопису з різного роду нашаруваннями.

Предмет дослідження: процеси видалення різнорідних нашарувань з творів живопису з точки зору методик та історико-філософських концепцій.

Мета дослідження: провести усебічне вивчення способів видалення різнорідних нашарувань з творів мистецтва, час їх винайдення, розповсюдження та набуття популярності; розвиток та покращення цих способів видалення нашарувань; країни та території їх використання та розповсюдження; порівняти та дослідити усю знайдену інформацію про способи розчисток, що використовувались в реставрації у світовій практиці та в українській реставрації.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історіографію зазначеної теми;
- визначити види нашарувань та способи їх видалення;
- дослідити шлях зміни та розвитку різних видів зняття нашарувань та їх застосування, враховуючи історичні, часові та географічні аспекти;
- окреслити проблематику видалення нашарувань у філософському та етичному аспектах, дослідити розвиток філософських та етичних ідей в реставраційній спільноті світу та України.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації даних зарубіжних та українських авторів щодо ставлення до пізніх різнорідних нашарувань у історичній ретроспективі, з аналізом поточного стану проблеми. Також новизна полягає у залученні маловідомих для українських фахівців праць зарубіжних авторів.

Методика дослідження. Для вирішення поставлених завдань було використано комплекс загальнонаукових та вузькоспеціальних методів.

До загальнонаукових належать: історіографічний (опрацювання, аналіз та систематизація даних, отриманих з друкованих праць за близькою тематикою), джерелознавчий (збір та опрацювання різноманітних джерел за темою дослідження), історичний (для формулювання шляхів розвитку принципів та переконань у галузі реставрації), метод систематизації отриманих даних. До вузькоспеціальних методів дослідження можна віднести: метод дослідження стану збереження творів станкового живопису; метод дослідження і ультрафіолетових (УФ) променях; метод макрофотозйомки.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення були опубліковані у вигляді тез IV Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького» (21 – 23 травня 2025 року, НАОМА) «Дослідження стінописів майстерні Михайла Бойчука в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури».

Структура та обсяг: робота складається із вступу, чотирьох розділів із висновками до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Обсяг текстової частини – 76 сторінок, загальний обсяг – 97 сторінок.

Розділ I. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія за тематикою дослідження

Проблематика видалення нашарувань із творів мистецтва формувалася упродовж століть, проходячи складну еволюцію — від технічного втручання до філософськи та етично обґрунтованого процесу. Історія цього питання розкривається в низці фундаментальних джерел, які демонструють багатовимірність підходів до очищення живопису в різні епохи, культурні традиції та школи реставрації.

У світовій практиці на сьогодні існує значна кількість публікацій, присвячених видаленню різномірних нашарувань з творів мистецтва і зокрема — живопису, і їхня кількість постійно зростає, внаслідок особливої актуальності цієї теми. У зв'язку з поставленими задачами, було опрацьовано публікації з дотичних сфер діяльності як українських, так і зарубіжних вчених та реставраторів-практиків.

Праці, в яких досліджено теоретичні аспекти разом з історією розвитку реставрації.

Філософсько-етичний вимір представлений працями Поля Філіппо (Philippot, P.) [45, 47], Чезаре Бранді (Brandi, C.) [44], Йоланди Мадрид Аланіс (Madrid Alanís, Y.) [41] та Сальвадора Муньюса Віньяса (Muñoz Viñas, S.) [46]. Ці автори закладають теоретичний фундамент для осмислення очищення не як технічного процесу, а як відповідального етичного вибору. Філіппо вводить поняття патини як історичного феномена, Бранді — як критичного моменту судження між історичною та естетичною єдністю, а Муньюс Віньяс закликає розглядати автентичність як динамічну, соціально зумовлену категорію. Аланіс у своїй інтерпретації поглиблює ці ідеї, розкриваючи складність рішень щодо зняття або збереження нашарувань.

Однією з перших праць у галузі теорії реставрації є книга італійського дослідника Чезаре Бранді «Теорія реставрації» [41], яка лягла в основу усіх подальших розробок цього спрямування, серед інших аспектів він торкається питання історичної цінності пам'ятки. До цієї праці часто звертаються сучасні дослідники, дехто навіть полемізує щодо окремих положень Ч.Бранді, і таким чином теорія реставрації отримує своє продовження. У додатках до книги 6 і 7 Ч.Бранді безпосередньо зосереджується на питаннях складності техніки багат шарового олійного живопису, і, зокрема, використання лесувань.

Бранді ґрунтував свою теорію реставрації на феноменологічних принципах Гуссерля та Канта. Він пропонував дві ключові концепції: **“флагранца”** (наявність об'єкта) та **“астанца”** (чиста, позачасова присутність мистецького твору). У цьому контексті мистецтво виступає як найвища форма людської творчості, яка повинна бути збережена. У його інтерпретації архітектура як мистецтво має подвійний вимір: історичний (як об'єкт часу) та естетичний (як мистецький феномен).

Ф.Мерац (Meraz, F.) у своїй статті *«Cesare Brandi (1906 to 1988): his concept of restoration and the dilemma of architecture»* («Чезаре Бранді (1906–1988): його концепція реставрації та дилемма архітектури») [44] аналізує його внесок у розвиток теорії та практики реставраційної діяльності. До праці Ч.Бранді постійно звертаються вчені усього світу.

Одним із найґрунтовніших внесків у теоретичне осмислення проблеми є праця Поля Філіппо *“The notion of patina and the cleaning of paintings”* (1969) (Поняття патини та очищення картин (1969)) [47]. Автор розглядає патину як критичну, а не фізичну категорію, що має естетичне та історичне значення. Філіппо заперечує ідею повернення до первісного стану твору, натомість наголошує на важливості збереження «історичної другорядності» — часу, що пройшов через твір. У його інтерпретації, патина охоплює не лише лак, а й кракелюри, зміну індексу заломлення світла, і фіксує історію взаємодії твору з часом. Очистка, згідно з Філіппо, — це завжди пошук досяжної рівноваги, який має бути «якнайвірнішим естетичній єдності оригінального образу» [47].

Він не визнає можливості «об'єктивного» очищення, наполягаючи на необхідності суб'єктивного, критичного судження в кожному окремому випадку. Він критикує агресивні методи очищення, вважаючи їх актом втрати культурної пам'яті, й закликає до зваженого, реверсивного та етично виправданого втручання. Ідеї Філіппо можна вважати розвитком ідей Чезаре Бранді та його *“Theory of Restoration”* (1963) (*“Теорія реставрації”* (1963) [41]. Для Бранді реставрація — це критичний акт, що має на меті не стільки технічну репарацію, скільки філософське осмислення. Центральними є поняття *“історичного випадку”* та *“естетичного випадку”*, які дозволяють реставратору зважувати — знімати пізні нашарування чи зберігати їх як історичний документ. Видалення нашарувань у цьому контексті постає як акт складного діалогу між минулим та сучасністю, де естетична єдність не може переважати історичну значущість без глибокого аналізу.

Філософські позиції Бранді та Філіппо знаходять відгук у сучасній праці Сальвадора Муньйоса Віньяса *“Contemporary Theory of Conservation”* (2005) (*“Сучасна теорія консервації”* (2005)) [46]. Віньяс наголошує на соціальній природі автентичності та пропонує відмовитись від ідеї абсолютної «істини» в реставрації. Консервація, за його словами, має зосереджуватись на значеннях, які твір має для людей, а не лише на матеріалі. Таким чином, очищення розглядається як соціокультурний акт, що повинен враховувати потреби, контексти і зміни сприйняття. Питання прийняття рішень і критичного мислення висвітлює Кріс Кейпл (Caple, C.) у книзі *“Conservation Skills”* (2000) (*“Методи консервації”* (2000)) [27], де підкреслюється значення судження в умовах невизначеності. Автор наголошує, що кожне втручання — це інтелектуальний і моральний вибір, а навички критичної оцінки не можуть бути стандартизовані, їх формує досвід.

Ліза Джомбіні (Giombini, L.) у своїх публікаціях [34, 35] пропонує розрізняти статичний та динамічний підходи до поняття автентичності, стверджуючи, що автентичність – не стала величина, це процес, що охоплює матеріальні та нематеріальні аспекти творів мистецтва.

Мікеле Де Бартоло (De Bartolo, M.) аналізує праці ряду авторів різних країн, які займалися розробкою поняття автентичності [32]. З цього аналізу стає очевидним, що дане поняття, хоча і вважається ключовим у теоретичних побудовах, трактується дуже по-різному.

О.Б. Рішняк у своїх статтях [18, 19] аналізує праці класиків XIX – XX століть, що висловлювалися з приводу автентичності.

Серед українських фахівців варто виокремити працю В.І. Цитовича *«Реставрація: між парадигмою і теорією»*, де обговорюються етапи переосмислення методів очищення в контексті формування національної школи. Автор показує, як українська реставраційна думка адаптує європейські підходи, розвиваючи баланс між локальними традиціями та міжнародними стандартами. У публікації В. Цитовича [22] розглядається як питання автентичності, так і філософський та практичний підхід до питання розкриття: вчений виокремив три основні види розкриття: з повним збереженням історичного шару, що передбачає розшарування твору з подальшим переносом його на нову основу; з фрагментарним збереженням історичних нашарувань, при якому частини пізнішого малярства зберігаються в межах втрат більш раннього; з повним знищенням історичних шарів.

У своїй публікації О. Рішняк [19, с. 223–224] розвиває думку В. Цитовича: «Виявлення історико-культурного значення твору в реставрації реалізується в процесі його розкриття. Цей процес переважно призводить до безповоротного видалення частин історично сформованого мистецького об'єкта задля презентації його актуальних для нашого часу ціннісних смислів. Пошук первісних художніх форм завжди відбувається за рахунок історичних нашарувань, здебільшого малоцінних, але часом і таких, що могли б розглядатись, як джерела історичної інформації або мають мистецьку цінність. Питання розкриття є одним із найбільш дискусійних у реставрації. В цій галузі не існує універсальних підходів і стандартних відповідей. Кожна ситуація вимагає окремого вивчення, а рішення приймаються на основі комплексних досліджень та глибокому аналізу потенційних ризиків».

Праці, де розглядаються етичні аспекти видалення різномірних нашарувань.

Проблему втрати художньої інтенції через втручання розглядає Сара Уолден (Walden, S.) у книзі “*The Ravished Image*” (1985) (“Захоплений образ” (1985)) [51]. Авторка описує парадокси реставрації, де «благі наміри» можуть призвести до спрощення твору, його комерціалізації чи втрати оригінального змісту. Особливу увагу вона приділяє лесуванню, що є чутливим до очищення, і розглядає реставрацію як вибір між читабельністю й автентичністю. С. Уолден усебічно торкається проблематики чищення старого живопису, ретельно розглядає питання складності і часто непередбачуваності індивідуальної техніки окремих майстрів, і детально розглядає також етичний аспект видалення старих лаків, наводячи при цьому ряд цитат видатних діячів минулого. Вона викриває небезпеку надмірного очищення в гонитві за естетичною “свіжістю” твору, особливо в умовах масової культури та туризму, де на реставрацію часто чиниться зовнішній тиск. Її думка цінна як нагадування про необхідність збереження неоднозначності, загадковості та історичних слідів на творах.

Також етичні питання розглянуті у книзі іспанського вченого С. Муньос Віньяса «Сучасна теорія консервації» [46], П. і Л. Мора та П. Філіппо (Mora, P., Mora, L., & Philippot, P.) [45], у працях Інституту консервації Гетті (Getty Conservation Institute), Лос Анджелес, США [33], у працях В. Цитовича [21, 22], О. Рішняка [18], Н. Кучми [14].

Когнітивний і практико-навчальний аспект репрезентовано книгою Кріса Кейпла “*Conservation Skills*” (“Методи консервації” (2000)) [27], яка наголошує, що прийняття рішень у реставрації базується не лише на знаннях, а й на досвіді, інтуїції та етичному судженні. Автор також підкреслює роль спільного обговорення та навчання критичному мисленню в професійних колективах.

Регіональний та національний контекст представлено статтями В.І. Цитовича [21, 22], де аналізовано розвиток української школи реставрації

в паралелі з європейськими процесами. Українська практика, з одного боку, інтегрує світові етичні й технічні стандарти, з іншого — шукає власні підходи, зокрема в умовах обмежених ресурсів, воєнних загроз та необхідності швидких рішень.

Методологічно-практичний підхід висвітлюється в роботах С. Баретт та Д. Стулік (S.Barrett & D.Stulik) [25], Гелен Гланвілль (H. Glanville) [36], а також у технічному звіті Інституту консервації Гетті [33]. Вони надають важливу інформацію про сучасні інструменти (ультразвук, спектроскопія, мікроскопія, аналіз сумісності з розчинниками) і про необхідність міждисциплінарного аналізу перед очищенням. Особливо цінним є акцент на реверсивності методів, збереженні авторського задуму, мінімалізмі та обмеженості втручання. Ці джерела підкреслюють технічну складність реставраційних процесів, які мають супроводжуватися високою фаховістю.

Праці, присвячені суто практичному аспекту видалення різномірних нашарувань, як правило, розглядають такі питання як:

- види нашарувань;
- методи очищення творів станкового живопису (традиційні, сучасні) та аналіз їх ефективності або можливі ризики.

Ці два аспекти зазвичай розглядають разом. Частково ця тема вивчена в роботі Г. Гланвілль [36]. З сучасних авторів слід назвати Л. А. Карлайла (Carlyle, L. A.) та його роботу [28], де наголошується на необхідності обережного підходу до очищення творів мистецтва.

Технічна еволюція методів очищення детально розглядається у збірнику *“Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice”* (“Історичні техніки живопису, матеріали та практика роботи в майстерні”, 1995) [25, 28, 36]. У книзі проаналізовано як механічні, хімічні та оптичні методи очищення, так і їхній зв’язок із етикою. Статті С. Баретт і Д. Стулік, Г. Гланвілль розкривають потребу міждисциплінарного підходу: поєднання технологій, історичних знань і розуміння художнього задуму. Зокрема, Г. Гланвілль

акцентує увагу на зміні кольору та значення під впливом лаків і їхнього видалення.

Практичні ризики очищення сучасних матеріалів висвітлюються в дослідженні “*Evaluation of Cleaning Methods for Modern Paintings*” (“Оцінка методів очищення сучасного живопису”) Інституту консервації Гетті [33]. У цьому проєкті вчені дослідили акрилові фарби та вплив розчинників, спектрометрії, мікроскопії на збереження структури плівки. Висновки підкреслюють необхідність тестування методів очищення з урахуванням довготривалих наслідків. Одним із ключових аспектів є вивчення методів очищення, які застосовуються до сучасних і синтетичних фарб. Оскільки більшість сучасних картин не мають захисного шару лаку, головною задачею є видалення поверхневого забруднення, при цьому мінімізуючи пошкодження фарбової плівки. Зразки акрилових емульсій були піддані штучному старінню (термічному та світловому) для оцінки їх стійкості до впливу різних умов і методів очищення. Після очищення були проведені вимірювання змін блиску, кольору, текстури поверхні, а також фізичних характеристик плівок, таких як твердість і крихкість;

- методологічні підходи до проблеми очищення. Це публікація В. Цитовича (2016) [21], де аналізовано типові помилки у підході до видалення нашарувань; пропоновано основні засади виконання розкриття на творах станкового живопису.

У багатьох публікаціях [23, 20, 17, 15, 9] українських вчених – реставраторів, мистецтвознавців – розглядаються різні аспекти практичного втілення методик розкриття творів живопису, як монументальних, так і станкових; часто ці публікації є препринтами виступів на конференціях.

Аналіз публікацій за темою дослідження та джерельної бази показали, що обрана нами тема є достатньо актуальною, добре дослідженою у деяких іноземних авторів, проте недостатньо представлена в українських наукових публікаціях. Зважаючи на брак підручників або посібників з реставрації творів станкового та монументального живопису, таке дослідження буде корисним

реставраторам-практикам, зокрема, студентам кафедри техніки та реставрації творів мистецтва.

1.2. Джерельна база дослідження

Поставлені у дослідженні задачі потребували використання різноманітних джерел.

Це рецепти та описи методик приготування робочих сумішей та їх застосування до різнорідних нашарувань, що описані у статтях збірника *“Historical Painting Techniques...”* [25, 28, 36], де розглянуто методи очищення станкового живопису з практики минулих років; в розділах посібника *«Консервація і реставрація об’єктів культурної спадщини»*, де йдеться про очищення стінописів [2, 3, 4]; стаття Д. Янковської [23] про законодавчі проблеми збереження творів мистецтва.

Це також окремі методики, що містяться у статтях таких авторів, як А. Казіні зі співавторами (Casini, A. and all) [29], К. Ванг зі співавторами (Wang, C. and all) [52], С. Гомес зі співавторами (Gomes, S. and all) [37], К. Арендт (Arendt, C.) [24], де серед інших розглянуті інноваційні методи очищення за допомогою водних гелів та лазера.

До джерельної бази відносяться також твори живопису та їхні якісні репродукції й фотографії. Серед творів, які вивчалися безпосередньо автором під час консерваційно-реставраційних втручань, назовемо ікону «Митрофан Воронезький» [5] та ікону «Три Святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (з приватної збірки), а також стінописи майстерні М.Л. Бойчука кінця 1920-х років у НАОМА [6]. Було також вивчено магістерську роботу випускника кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА С.О. Петрика (2022) [17], де міститься аналіз розчинників, що застосовуються у розчистках, на основі вивчення в основному іноземних джерел.

1.3. Методика дослідження

Для вирішення поставлених завдань було використано комплекс загальнонаукових та вузькоспеціальних методів.

До загальнонаукових належать:

- історіографічний, який пов'язаний з опрацюванням, аналізом та систематизацією даних, отриманих з друкованих праць за близькою тематикою. Це праці переважно іноземних, а також українських авторів (наукові статті, тези конференцій, навчальні посібники та ін.);

- джерелознавчий, що передбачає збір та опрацювання різноманітних джерел за темою дослідження (творів станкового живопису, їх якісних репродукцій,

- історичний (для формулювання шляхів розвитку принципів та переконань у галузі реставрації), метод систематизації отриманих даних.

До вузькоспеціальних методів дослідження можна віднести:

- метод дослідження стану збереження творів станкового живопису;
- метод дослідження і ультрафіолетових (УФ) променях; метод макрофотозйомки.

У сумі ці методи дали можливість успішно опрацювати поставлені завдання.

1.4. Термінологія дослідження

У зв'язку з філософсько-етичною та історико-технічною спрямованістю обраної теми, в магістерській роботі використовуються терміни, що походять з теорії реставрації, етики збереження культурної спадщини, а також практики очищення живописних творів. Окрему увагу приділено термінам, які мають концептуальне значення у дискусіях про межі втручання, автентичність, реверсивність та патину.

Одним із ключових понять є *пати́на*, що, за трактуванням П. Філіппо, не є лише фізичним чи хімічним нашаруванням, а критичною категорією, що фіксує сліди часу, зміну кольору, потемніння лаку, появу кракелюр тощо. Вона розглядається як елемент «*другої історичності*» твору, що засвідчує його життєвий шлях і взаємодію з середовищем. Пати́на, на думку Філіппо, є не лише фізичним феноменом, але й культурним символом. Вона включає такі природні зміни, як потемніння лаку, зміну кольору фарби чи утворення тріщин. Ці елементи формують «*історичний шар*» твору, відображаючи його минуле, взаємодію з середовищем та навіть соціальні умови, у яких він перебував. Філіппо підкреслює, що знищення пати́ни у процесі очищення позбавляє мистецький твір частини його ідентичності, що, своєю чергою, порушує принцип автентичності. «*Пати́на — це не фізичне чи хімічне поняття, а поняття критичне (...) Вона не стосується лише матерії, а належить до царини критики й завжди передбачає естетичне судження*» [47, р. 72].

Автентичність у роботі розуміється як сукупність історичних, матеріальних та концептуальних ознак твору, що формують його цінність. С. Муньйос Віньяс трактує її як соціальну конструкцію, змінну залежно від контексту та сприйняття [46]. Згідно з етичною парадигмою сучасної реставрації, важливим є принцип *мінімального втручання*, що передбачає максимально обережну взаємодію з об'єктом, без порушення його історичної цілісності [46, 51].

Реверсивність визначається як властивість усіх матеріалів і дій, застосованих у процесі реставрації, бути безслідно усуненими без шкоди для оригіналу. Це один з основних принципів етичної реставраційної практики, який забезпечує збереження потенціалу для подальших досліджень і втручань [25, 28, 36].

Критичне судження — це здатність реставратора приймати рішення на основі сукупності технічних знань, досвіду, етичних міркувань і філософського осмислення. Термін широко висвітлюється у працях Ч. Бранді

та К. Кейпла як необхідна складова реставраційного процесу, що відрізняє його від механічного втручання [44, 27].

У роботі також вживається термін *нашарування*, що охоплює всі сторонні, історичні або пізні елементи, які виникли на поверхні твору (бруд, лак, пізні записи).

Видалення таких нашарувань є складним процесом, що потребує міждисциплінарного аналізу, з урахуванням як технічної доцільності, так і культурної цінності [33, 36].

Концепція «історичного» та «естетичного випадків», запроваджена Ч. Бранді, дозволяє реставратору зважити значення нашарування як історичного документу проти естетичної цілісності твору. Саме на основі цієї концепції формується рішення про допустимість очищення [41].

Питання історичної термінології розглядає у своїй статті Т.Р. Тимченко [20].

Висновки до Розділу I

Огляд джерел та історіографії свідчить, що питання видалення різнорідних нашарувань із творів живопису є надзвичайно складним і багатокомпонентним. Було проаналізовано широкий спектр літератури, що охоплює як історію художньої техніки, так і теоретичні основи реставрації, етичні концепції та сучасні технічні підходи до очищення поверхонь. Значна увага у джерелах приділяється поняттю патини, автентичності, реверсивності та критичного судження, які безпосередньо впливають на формування рішень щодо збереження або видалення нашарувань.

Загалом, проаналізовані джерела відображають різні аспекти проблеми очищення: технічні [33, 25], етичні [47, 45, 44, 46], когнітивні [27], філософські [41], практичні [51] та регіональні [21, 22, 20]. Їхній міждисциплінарний синтез дозволяє сформулювати широку методологічну основу для вивчення процесу видалення нашарувань у світовій та українській реставраційній практиці.

Виявлено, що філософсько-естетичні підходи [45, 47, 44, 46] тісно взаємодіють із практичними міркуваннями щодо технологій очищення [36, 25, 28, 33]. Це свідчить про необхідність міждисциплінарного підходу, що поєднує гуманітарне розуміння цінності твору з точністю фізико-хімічного втручання. Розгляд етичних дилем реставраційної практики, як у праці Сари Уолден [51], дозволяє критично оцінити ризики надмірного або невиправданого втручання.

Отже, проблема видалення нашарувань виходить далеко за межі технічного питання — вона торкається філософських уявлень про час, авторство, цілісність і зміст мистецького твору. Сформована джерельна база засвідчує важливість збереження балансу між реставраційним втручанням та повагою до історичного шару твору, а також потребу у глибокому аналізі кожного окремого випадку. Це створює підґрунтя для подальших досліджень, орієнтованих на удосконалення методів очищення з урахуванням як технічної, так і гуманітарної складової реставрації.

Розділ II ПРОЦЕС ВИДАЛЕННЯ НАШАРУВАНЬ В РЕСТАВРАЦІЇ

2.1. Різновиди нашарувань та загальна методологія їх видалення

Реставрація (консервація-реставрація) (у широкому сенсі) поділяється на три основні напрями: *превентивна консервація, інвазивна консервація та реставрація* (у вузькому сенсі).

Превентивна консервація має на меті створення таких умов, за яких пам'ятки можуть зберігати свою матеріальну структуру й художню цінність без прямого втручання в їхню структуру. Це включає моніторинг зовнішнього середовища, прогнозування можливих ризиків і заходи з усунення потенційних загроз. Наприклад, контроль температурно-вологісного режиму у фондowych приміщеннях музеїв, управління потоками відвідувачів, встановлення протипожежних систем тощо. Превентивна консервація також охоплює популяризацію пам'яток, щоб підвищити їхню суспільну значущість і залучити ресурси для їх збереження.

На відміну від превентивної, **інвазивна консервація** передбачає прямий вплив на об'єкт з метою стабілізації його стану. Це, в першу чергу, стабілізація стану збереженості шляхом введення клеїв, дезінсекція та дезінфекція, знесолення, укріплення матеріалів чи гідрофобізація. Хоча ці методи є ефективними, вони несуть ризик змінити матеріальну структуру пам'ятки, впливаючи на її автентичність. О. Рішняк у статті [19], в якій про це розповідається, зазначає, що інвазивна консервація часто використовується для порятунку пам'яток у критичному стані, таких як пошкоджені архітектурні ансамблі або предмети мистецтва після техногенних чи природних катастроф.

Етап **розкриття/очищення**, пов'язаний з процесами видалення забруднень, перемалювань та інших нашарувань. Проблеми реставрації часто

пов'язані з етичними дилемами, оскільки видалення історичних нашарувань може позбавити об'єкт важливої історичної інформації.

Реставрація у вузькому сенсі (що представлений у Венеційській хартії) передбачає втручання у художню форму пам'ятки. Це включає відновлення втрачених елементів і естетичну реінтеграцію твору.

«Реставрація перебуває між двома засадничо відмінними сферами діяльності людини – консервацією, що належить до сфери збереження пам'яток, і реконструкцією, яка відноситься до сфери формотворчості» [19].

Класифікація нашарувань

У реставраційній практиці *зняття поверхневих нашарувань* — це процес цілеспрямованого, контрольованого видалення сторонніх, змінених або деструктованих матеріалів із поверхні твору мистецтва, які з'явилися після його створення. Ці нашарування можуть бути природного походження (пил, бруд, продукти старіння), залишками попередніх реставрацій (лаки, перемальовування), або свідомими доповненнями, що змінюють вигляд, сприйняття чи навіть значення оригінального твору. Втручання з метою очищення несе в собі як технічну складову, так і складну етичну відповідальність, що вимагає міждисциплінарного підходу. Як зазначено у статтях збірника *“Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice”* [25, 28, 36], реставратор має не просто обрати метод видалення, а врахувати структуру твору, його матеріальний склад, історичну трансформацію та культурне навантаження .

Серед нашарувань виділяють кілька основних **категорій нашарувань**, що можуть потребувати видалення:

- **Атмосферні забруднення:** пил, сажа, сольові відкладення, що накопичуються на відкритих або не захищених поверхнях;
- **Природні продукти старіння:** потемнілі лаки, вицвілі смоли, окиснені компоненти фарби; (іл.1, 2).

- **Попередні реставраційні втручання:** перемалювання, пізні доробки, неточні ретуші, а також застосовані лаки та клеї (іл. 3);
- **Біологічні ураження:** грибки, пліснява, мікроорганізми, іноді внаслідок неправильного зберігання;
- **Індустріальні нашарування:** у творах ХХ століття можуть бути залишки полімерів, пластифікаторів, поверхнево-активних речовин, які вимагають специфічних методів видалення [33].

Кожен тип нашарування має свою фізико-хімічну природу, а отже, потребує індивідуального підходу щодо техніки очищення та рівня допустимого втручання.

Видалення щільних поверхневих забруднень, які можуть пошкоджувати фарбовий шар і заважати естетичному сприйняттю твору, стало одним із ключових завдань реставраційної практики. Такий процес є не лише технічним, але й науково обґрунтованим, адже кожен твір потребує індивідуального підходу. Перед початком робіт проводиться детальне дослідження, яке включає аналіз ступеня забруднення, виявлення слідів попередніх реставрацій і визначення стійкості матеріалів до хімічних речовин. Важливою умовою є мінімальне втручання в оригінальну структуру пам'ятки, використовуючи за можливості неруйнівні методи. Поверхневі забруднення, такі як пил, кіптява та жирні смоли, є загрозливими для збереження картин. Вони накопичуються на лаковій плівці, яка захищає фарбовий шар, і можуть проникати у фактуру живопису. Видалення таких забруднень є обов'язковою частиною реставраційного процесу, однак вимагає ретельного підходу. Найскладнішими є забруднення, які в'їлися у заглиблення фактури живопису чи тканини основи, а також ті, що утворюють монолітний шар. У таких випадках навіть найменша помилка може пошкодити оригінальну структуру твору.

Навіщо видаляють нашарування?

1. **Відновлення візуальної читаності твору.** З часом лак, бруд, кіптява, пізні додатки (перезаписи, тонування) спотворюють оригінальне

зображення, затемнюючи кольори, приховуючи деталі. Видалення цих шарів дає змогу глядачеві сприймати твір у більш наближеному до первісного вигляді стані.

2. Захист та стабілізація матеріалу. Деякі нашарування — особливо забруднення чи окислені лаки — можуть спричиняти хімічні реакції з фарбовим шаром, прискорюючи руйнування. Видалення таких загрозливих шарів є превентивним заходом.

3. Виправлення невдалих попередніх реставрацій. Історично багато втручань виконувались агресивно й неточно. Сучасні реставратори прагнуть усунути неетичні або хибні попередні «реставрації» творів.

Яку загрозу несе очищення?

1. Ризик втрати оригінального матеріалу. Неправильне очищення може пошкодити авторські шари фарби, особливо лесування — тонкі прозорі шари, критично важливі для візуального ефекту.

2. Втручання в історичну автентичність. Пати́на, пожовклі лаки чи тріщини — це не лише фізичні утворення, а історичні свідчення часу. Їх видалення може стерти частину історії твору, перетворивши його з історичного документа на естетичну реконструкцію.

3. Підміна оригінальної ідеї сучасним баченням. Як зазначає П. Філіппо [49], очищення — це завжди інтерпретація, яка може нав'язати глядачеві ідеалізовану версію твору, відірвану від його еволюції в часі.

4. Потенціал естетичної фальсифікації. Спроба «омолодити» твір часто зумовлюється очікуванням глядача або комерційними вимогами — яскравість, чіткість, декоративність. Це може перетворити твір на «музейну ілюзію» [51].

У реставрації не може бути «автоматичних» дій — кожне втручання має бути обґрунтованим та критично переосмисленим. Важливо усвідомлювати, що судження — це зважена оцінка, екстраполяція на основі наявної інформації. Це те, що вважається найбільш доцільним, однак у судженні немає

впевненості. Воно не є фактом, доки не буде реалізоване. Завжди існуватимуть альтернативні погляди, і вони є невіддільною частиною процесу судження, адже якби все було однозначним, рішення могла б приймати машина, а не освічена, кваліфікована та досвідчена людина [27].

Окрема увага приділена навчанню судженню, що не може бути засвоєне лише теоретично — воно формується через практику, обговорення, аналіз помилок та командну роботу. К. Кейпл підкреслює, що хороші рішення приймаються не на основі догм, а через постійне вдосконалення навичок розпізнавання і критичного мислення.

2.2. Методи видалення нашарувань

Процес видалення різнорідних нашарувань включає кілька етапів:

1. Дослідження живописної фактури та характеру забруднення.
2. Підбір хімічних сумішей, фізичних або механічних методів очищення.
3. Проведення пробних розчисток на окремих ділянках твору.
4. Використання обраної методики для очищення всієї поверхні.
5. Постійне зіставлення результатів із загальним виглядом картини.

1. Механічні методи

Застосовуються при роботі з сухими або твердими нашаруваннями. До них належать:

- делікатне використання скальпелів, гумок, мікрошпателів, пензлів, голок;
- м'які абразивні матеріали (гумки з мінеральним наповнювачем);
- ультразвукові інструменти — особливо для очищення тендітних шарів фарби без фізичного тиску .

2. Хімічні методи

Хімічне очищення вимагає попереднього аналізу складу забруднень та їх взаємодії з фарбовим шаром. Серед хімічних методів використовуються розчини на основі дистильованої води, аміаку, спирту та спеціальних емульсій. Наприклад, слабколужні розчини гідрату окису амонію ефективно видаляють жирну кіптяву. У складних випадках застосовують компреси, які включають компоненти, такі як бичача жовч чи етиловий спирт. Однак, кожна хімічна речовина підбирається індивідуально, адже неправильний вибір може призвести до пошкодження верхнього шару лаку або фарби.

Використовують:

- слабкі кислоти або спирти для розм'якшення старих лаків;
- специфічні органічні розчинники, протестовані на сумісність;
- летючі агенти або м'які луги для вибіркового видалення білкових забруднень.

Як підкреслює В. Цитович, навіть мінімальні хімічні втручання повинні виконуватись за умов науково обґрунтованої стратегії й бути зворотними у випадку непередбаченої реакції. Основним недоліком хімічного методу є недостатня селективність, що може пошкоджувати оригінальні матеріали твору мистецтва [29].

У процесі хімічного очищення живопису вибір розчинника залежить від типу нашарувань, матеріалу твору та техніки його виконання. Згідно з дослідженнями, викладеними в роботі Петрика С.О. [17] та статтях зі збірника *“Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice”* [25, 28, 36], найчастіше застосовують етиловий спирт для пом'якшення натуральних смол (шелаку, мастиксу) та старих лаків. Ацетон використовується для видалення синтетичних смол і ліноксину, особливо в темперному або комбінованому живописі. Суміші ацетону з етиловим спиртом або скипидаром ефективні при знятті пізніших записів і реставраційних лаків. Для жирів і восків використовують уайт-спірит, ксилол або пінен, які дозволяють розчиняти щільні органічні забруднення, не зачіпаючи фарбовий шар. У випадку

делікатних шарів застосовують слабкі кислоти (наприклад, оцтову або лимонну) та ензимні розчини — особливо для білкових забруднень або органічних клеїв. Для сучасного живопису, зокрема акрилових емульсій, перевага надається гелеподібним системам та водно-спиртовим емульсіям, які мінімізують ризик деформації фарбової плівки. Усі розчинники підбираються на основі тестів сумісності з оригінальними матеріалами та з урахуванням принципів реверсивності й мінімального втручання, які визнані етичними стандартами сучасної реставрації.

Технологічні дослідження дозволяють краще розуміти процеси старіння матеріалів. Наприклад, окислення олійних зв'язуючих чи полімеризація пігментів можуть сильно впливати на вигляд картини. Розуміння цих процесів дає змогу обирати правильні методи очищення. Дослідження процесів старіння компонентів живопису (ґрунтів, пігментів, в'язучих) свідчить про інтеграцію наукового підходу до практики реставрації. Приміром, аналіз хімічного складу, проведений Вавричук А., дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо вибору очищувальних засобів та методик [9].

3. Фізичні методи

Прискорення науково-технічного прогресу дозволило інтегрувати новітні технології, такі як лазерне очищення. Лазери, розроблені у Флорентійському інституті фізики, використовують слабкі імпульси для створення хмарки плазми, яка випалює забруднення без контакту з поверхнею. Однак цей метод не завжди є універсальним і підходить лише для певних типів творів.

Використовуються найчастіше для сучасного живопису або у випадках, коли хімічне втручання є надто ризикованим.

- *Лазерне очищення* — дозволяє працювати на мікрорівні з високим ступенем контролю, особливо актуальне для збереження кракелюрів і слабого шару фарби; Er:YAG лазер має значний потенціал для реставрації живопису, зокрема для видалення нашарувань лаку. Його переваги включають точність, контрольованість

і мінімальне термічне навантаження на фарбовий шар. Проте для чутливих пігментів необхідно ретельно підбирати параметри, враховуючи тип лаку і змочувальні агенти [52].

- *Полімерні гелі* — як зазначено у дослідженні Алізаде Сіямак (Siyamak A.) [48], такі системи мають значні переваги, зокрема можливість вибіркового впливу та легке видалення після застосування. Полімерні гелі все частіше використовуються в реставрації завдяки їхнім властивостям, які дозволяють ефективно та безпечно видаляти небажані нашарування з поверхні творів.

- *Сорбційні гелі та емульсії* — сучасні розробки для очищення синтетичних поверхонь, згадані у проєктах Інституту консервації Гетті [33, 38, 45], дозволяють уникнути агресивної дії на акрилові фарби, чутливі до води.

Гелі ТС представлені в роботі А. Казіні зі співавторами “*Advanced methodologies for the cleaning of works of art*” (“Сучасні методи очищення творів мистецтва”) [29] є інноваційними матеріалами для обмеження рідин. Вони дозволяють контролювати взаємодію між рідинами та поверхнею твору мистецтва. Описуються такі матеріали, як гідрогелі на основі полі(вінілового спирту) (PVA), які показали високу ефективність у видаленні забруднень із чутливих поверхонь. Також згадуються фізико-хімічні гелі, створені на основі полісахаридів, наприклад, агар або геланова камедь.

Також вивчається використання газової хроматографії, атомно-силової мікроскопії, FTIR-аналізу для точного моніторингу результатів очищення. Зміни у хімічних властивостях акрилових емульсій були задокументовані за допомогою інфрачервоної спектроскопії (FTIR) з атенюаторним відбивачем. Це дозволило виявити вплив старіння та очищення на поверхневий шар плівки. Дослідження підтвердили, що термічне і світлове старіння сприяють природному випаровуванню або видаленню сурфактантів [8].

Переваги використання полімерного гелю

1. **Контрольоване очищення:** Гель дозволяє точно регулювати тривалість і інтенсивність очищення, що мінімізує ризик пошкодження оригінального шару фарби.

2. **Відсутність залишків:** Завдяки своїй структурі гель не залишає залишків на поверхні твору, що робить його безпечним для довгострокового збереження.

3. **Простота застосування:** Гель легко наноситься і видаляється за допомогою простих інструментів, таких як палетка.

4. **Прозорість:** Прозорий склад гелю дозволяє реставратору постійно контролювати процес очищення.

5. **Екологічність і безпечність:** На відміну від традиційних розчинників, гель знижує рівень випаровувань шкідливих хімікатів, захищаючи здоров'я реставраторів.

«Очищення за допомогою гелів значно легше, ніж очищення розчинниками. Метод очищення гелем можна використовувати для видалення плям, лаків і синтетичних полімерів, які раніше широко застосовувалися в реставрації живопису, але тепер визнані шкідливими самі по собі» [48, р. 139].

Однією з новацій дослідження стало застосування гіперспектрального сенсора для моніторингу ефективності очищення. Цей неінвазивний метод дозволяє оцінювати стан поверхні в реальному часі, фіксуючи спектральні зміни лаку та пігментів до і після лазерного очищення [52].

Робота А. Казіні зі співавторами "*Advanced methodologies for the cleaning of works of art*" [29] являє собою ґрунтовний огляд сучасних технологій очищення творів мистецтва, що зосереджується на ефективності, екологічності та безпечності методів. У роботі розглянуто класичні підходи (розчинники, гелі, ПАР), а також новітні наноструктуровані рідини, мікроемульсії, гелі на основі полімерів і біоматеріалів. Окрема увага приділяється "зеленій хімії", розробці гелів з високою ретенційною здатністю та застосуванню в галузі збереження культурної спадщини. Підкреслюється

міждисциплінарний потенціал цих технологій — від реставрації до медицини, косметики та харчової промисловості.

Особливості процесу видалення різнорідних нашарувань

Важливим аспектом реставраційної практики є відповідальність за збереження автентичності твору. Будь-яке втручання в матеріальну структуру картини змінює її вигляд і може вплинути на сприйняття першотвору. Реставратор завжди має балансувати між *естетичними* та *історичними цінностями*, аналізуючи можливі наслідки своїх дій.

Як пише Н. Кучма в своїй роботі «Технологія видалення щільних поверхневих забруднень...»: «Будь-яке навіть незначне втручання в матеріальну структуру твору з метою консервації або реставрації приносить щось нове в його вигляд. На кожній дії реставратора лежить тягар відповідальності за збереження автентичності твору не тільки перед минулим, а й перед майбутнім» [14, с. 852].

В окремих випадках, коли видалення забруднень може завдати шкоди, реставратори свідомо відмовляються від втручання. Це підкреслює важливість глибокої теоретичної підготовки та обґрунтованості кожного рішення.

1. Реверсивність. Усі матеріали, використані для реставрації, мають бути зворотними, щоб у разі потреби їх можна було видалити без шкоди для оригіналу. Усі розчинники та інші речовини використані в процесі зняття нашарувань мають мати можливість легко прибиратись з поверхні живопису, адже їх залишки можуть нести негативні наслідки для твору мистецтва, якщо залишити їх на поверхні.

2. Збереження автентичного стану твору. Будь-яке втручання має поважати стиль і техніку автора, уникаючи домінування сучасного естетичного смаку. Тому випадкові і тим паче навмисні видалення авторського шару живопису під час зняття поверхневих нашарувань є неприпустимими.

3. Мінімалізм. Очищення повинно бути обмежене лише тими нашаруваннями, що негативно впливають на сприйняття твору, залишаючи

природний стан старіння [28]. «Живопис — це не сума матеріалів, а єдність, створена художником, яка еволюціонувала в часі» [49]. Не всі нашарування є небезпечними. Лесування та патина надають твору мистецтва автентичності та є складовою його історію. Саме тому рішення про видалення нашарувань є індивідуальним для кожної роботи і має починатись від мінімальних видалень лаку. В тому числі різного роду забруднення мають так само прибиратись обережно і поступово.

Сучасна практика видалення нашарувань переходить від традиційного ремісничого підходу до *високотехнологічного процесу*, що включає співпрацю фізиків, хіміків, істориків мистецтва та реставраторів. Як наголошують С. Баретт і Д. Стулік, ефективність та етичність втручання значною мірою залежить від командної взаємодії і формування спільної гіпотези щодо структури твору та цілей очищення. Видалення нашарувань, на їхню думку, — це не технічна операція, а критичний процес, який вимагає консенсусу між фахівцями різних дисциплін: «Живописне полотно не має вивчатися окремими спеціалістами з кожної дисципліни, а радше представниками всіх галузей, які спільно оглядають твір, діляться попередньою інформацією та активно співпрацюють у формулюванні робочої гіпотези, стратегії роботи та дослідницьких цілей» [25].

Це підтверджує і позиція Г. Гланвілль [36], яка, аналізуючи *оптико-хімічні характеристики* лаків XVII століття, застерігає від надмірного очищення, яке може стерти не лише матеріальні сліди часу, а й сенси, пов'язані з історичним сприйняттям твору.

У сучасній практиці перед очищенням часто проводиться *стабілізація фарбового шару*. Засоби, як-от воскові мастики або столярні клеї, дають змогу уникнути механічного пошкодження під час хімічної обробки.

2.3. Сучасні підходи та особливості української реставрації

У контексті української практики найчастіше застосовуються як традиційні методики з радянської школи, так і сучасні розробки, що адаптують світовий досвід до локальних потреб. Баланс між технічною ефективністю та культурною виваженістю стає головною цінністю реставраційного процесу. У збірнику конференції «Музеї та реставрація» у статті С.О. Біскулової та О.Б. Андріанової [8] згадується використання сучасних технологій для аналізу та очищення поверхонь. Наприклад, *інфрачервона спектроскопія* й *рентгенофлуоресцентний* аналіз стали важливими інструментами, що дозволяють визначити склад нашарувань, включно з лаком, пилом чи домальовками, без пошкодження оригіналу. Це звучить як справжня наукова революція в реставрації, особливо коли згадати методи XVIII–XIX століть, які часто зводились до грубого очищення поверхні чи повного перекриття старих шарів новими.

Якщо говорити про сучасну українську реставрацію, доречно буде навести практичний приклад моєї власної реставрації. У процесі виконання дипломної реставрації ікони **«Митрофан Єпископ перший Воронежський»** (олія на дереві, XIX ст.) (2021–2023 рр.) [5] (іл.4, 5) під керівництвом старшого викладача кафедри техніки та реставрації творів мистецтва О.В. Вислободова одним із найскладніших етапів було видалення пізніх олійних записів, які покривали близько 85% живописного шару, залишивши з зображення авторського живопису лише мантию та книгу.

Для зняття записів я використовувала диметилацетамід (DMA) — розчинник, який ефективно впливає на олійні фарби, але водночас потребує обережного застосування через можливу дифузію в глибші шари. Оскільки кожен пігмент реагував на розчинник по-різному, я провела низку попередніх проб, поступово підбираючи інтенсивність дії (концентрація DMA, тривалість контакту, спосіб подачі). Записи зелених і коричневих відтінків знімалися

досить легко, складнішими виявилися ділянки з свинцевими білилами. Для них я застосувала метод локального компресу (3-5 хв.).

У 2023 році об'єктом моєї реставрації під керівництвом викладача кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Л.А. Вовчок були **фрески студентів Михайла Бойчука в майстерні №250** [6] (іл. 6, 7) в НАОМА у 1920–1930-х роках. У процесі зондажних досліджень було виявлено до 9 нашарувань — сіру та кольорову емульсійну фарбу, шпаклівку, старий тиньк. Найглибше розташовувався авторський живопис, зокрема портрет молодого хлопця (іл.7), фрагменти темно-синього декоративного поясу та окремі кольорові плями.

Розкриття здійснювалось винятково механічним способом — скальпелем та ножом, пошарово, з фіксацією кожного етапу. У разі виявлення зон з відшаруванням тиньку, було проведено укріплення за допомогою Ceresit СТ-17 з вапняним молочком, а після стабілізації — продовжувалось видалення нашарувань.

Одна з моїх магістерських дипломних робіт – це виконання реставрації ікони **«Три Святителі; Вогненне сходження пророка Іллі»** (2024–2025 рр.) (іл.8, 9) під керівництвом старшого викладача кафедри техніки та реставрації творів мистецтва О.В. Вислободова. Ця робота мала нашарування вже іншого плану, а саме пил, бруд та темний пожовтілий шар лаку. Ці нашарування майже повністю затемнювали живопис ікони, що перешкоджало як візуальному сприйняттю з естетичної точки зору, так і збереженню твору живопису в історичному контексті. Більша частина бруду та пилу було видалена під час зняття профілактичної заклепки. Темний пожовтілий лак було потоншено майже до повного видалення за допомогою диметилацетаміду та ватних тампонів, без використання компресів та скальпелю. В деяких ділянках (німб з позолотою) було використано ацетон. Було залишено дуже тонкий шар лаку задля автентичної патини.

Висновки до розділу II

Процес видалення нашарувань у реставрації постає не як окремий технічний етап, а як багатоаспектна дія, що вимагає поєднання точного наукового аналізу, етичного усвідомлення меж втручання й філософського розуміння цінності історичного часу. Очищення більше не сприймається як механічне видалення «зайвого» — це критичний жест, що впливає на збереження матеріальної цілісності, візуальної виразності та історичної ідентичності твору.

Сучасні підходи до класифікації нашарувань дозволяють не лише точніше оцінити характер втручання, але й обрати стратегію з урахуванням індивідуальних властивостей матеріалу, історії твору та його культурного контексту. Методи очищення — механічні, хімічні, фізичні — демонструють рух від ремісничої традиції до високотехнологічних процедур, заснованих на міждисциплінарній співпраці та інструментарії точних наук. Такі інновації, як лазерне очищення, полімерні гелі, FTIR-аналіз чи використання DMA, не лише розширюють технічні можливості реставратора, а й вимагають від нього високого рівня відповідальності та навички критичного судження.

Як засвідчує історичний досвід і практика сучасної української реставрації, питання «очищати чи залишати» ніколи не має однозначної відповіді. Очищення може відновити зорову виразність твору, стабілізувати його матеріал, але водночас — загрожувати втраті патини, авторського лесування чи інших маркерів часу. Саме тому в центрі процесу опиняється судження фахівця — не як суб'єктивна інтуїція, а як результат обґрунтованого, практично перевіреного й етично вивіреного рішення.

Досвід роботи з творами різних епох і технік показує, що універсальних рішень у сфері очищення не існує. *Кожне втручання — це унікальний акт співпраці з матеріалом і сенсом твору.* Баланс між збереженням і втручанням, між мінімалізмом і технічною ефективністю, між науковістю й художньою інтуїцією — ось головне випробування сучасного реставратора. У цьому сенсі

процес очищення — це не лише техніка, а форма діалогу з минулим, що триває в теперішньому й несе відповідальність перед майбутнім.

Розділ III. ІСТОРІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ МЕТОДІВ ВИДАЛЕННЯ НАШАРУВАНЬ З ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

3.1. Історичний розвиток ставлення до нашарувань та їх видалення

Початкові етапи: від ремісничого очищення до перших теоретичних підходів

До XIX століття термін «реставрація» не був загальноживаним. Як пише Т. Тимченко в своїй роботі [20], в давньоруських і українських джерелах вживались такі слова, як «обновити», «починити», «виправити», «заправити» — терміни, які стосувались здебільшого ремісничих дій: дописування, чищення, перемальовування. Наприклад, у XIII столітті про преподобного Аліпія Печерського згадується: «Сія икона обновив», що підтверджує давність реставраційної практики, хоч і з сучасної позиції вона видається надмірно інтервенційною. У XVIII столітті у офіційних документах Синоду використовувались церковно-поетичні формули типу «возобновить», «исправить», що поєднували технічний і сакральний підходи. Т. Тимченко також зазначає, що до впровадження сучасної термінології «існували два принципово різних рівня використання професійної термінології: високий, урочистий (...) та ремісничий, знижений, повсякденний». Ці терміни вказують не стільки на технічну специфіку, скільки на уявлення про реставрацію як про акт «воскресіння» чи «порятунку».

Проблематика видалення нашарувань із творів живопису має давнє коріння, проте на ранніх етапах розвитку реставрації вона розглядалася переважно як суто технічна задача. У **середньовіччі** та **епоху Відродження** очищення здійснювалося за допомогою простих механічних або агресивних хімічних засобів — слабких кислот, спиртів, абразивів. Картини тоді створювалися із застосуванням натуральних лаків і смол, які з часом темніли й втрачали прозорість. Це затемнення часто приховувало оригінальну кольорову гаму, що змушувало реставраторів шукати способи відновлення

первісного вигляду. Використовували такі засоби, як слабкі кислоти або абразиви, але ці методи мали суттєві недоліки — вони могли пошкодити делікатні шари фарби. У цей час часто діяли методом спроб і помилок, не маючи наукових інструментів для точного аналізу [36]. Основна мета таких втручань полягала у *«відновленні первісного вигляду»*, без врахування художньої техніки чи історичної цінності старіння.

Такі підходи нерідко спричиняли незворотні пошкодження: лесування зникали, кольори деформувались, а сам твір втрачав елементи оригінального задуму. Як зазначає Г. Гланвілл [36], затемнення лаків, які виникали природним шляхом, часто сприймалися як дефект, хоча саме вони формували специфічну *«ауру часу»*.

Приміром, Фуншальський вівтар є унікальною пам'яткою португальського ренесансного мистецтва, замовленою королем Мануелем I. Його 12 картин століттями зазнавали різних втручань, включаючи перемальовування, нанесення лаків і нашарувань. Ці втручання значно спотворили оригінальну естетику творів, зробивши їх поверхню темною та монохромною. Між XVI та XIX століттями над вівтарем часто проводилися реставрації з використанням примітивних і агресивних методів. Наприклад, для очищення картин використовували мило, яєчний білок, вапно, а іноді навіть сечу. Такі методи не лише пошкоджували оригінальний живопис, але й додавали нові шари, які ускладнювали зчитування художнього задуму [37].

Перелом XIX століття: формування етичної свідомості

Зі зростанням популярності багатошарових технік у бароко питання очищення нашарувань стало ще більш складним. Прозорі лаки, які використовували художники для досягнення світлотіньових ефектів, теж жовтіли. Але ускладнення технік створення живопису вимагало більш виважених підходів. Лаки знімали за допомогою спиртових розчинів, але вони нерідко зачіпали верхній шар фарби, особливо якщо цей шар був тонким або нанесеним із застосуванням лесування [25].

Л. Джомбіні в своїй статті [34] наводить приклад, коли Антоніо Канова у 1816 році відмовився реставрувати фрагменти Парфенонського фризу. Він аргументував це тим, що втручання в оригінальні роботи митця, навіть із благими намірами — «це було б святотатством з його боку або будь-кого іншого — наважитися доторкнутися до них різцем», — заявив він [25, р. 25].

А. Канова відстоював ідею збереження автентичності через прийняття часу та пошкоджень як частини історії твору. На противагу йому, данський скульптор Бертель Торвальдсен того ж року повністю реставрував скульптури з храму Афаї, доповнивши відсутні частини у неокласичному стилі. Ці дві протилежності відображають основні парадигми реставраційної практики в той час.

XIX століття ознаменувалося зростанням уваги до естетики оригіналу, що призвело до перших дискусій про допустимі межі втручання. Одним із ключових питань у реставрації завжди було визначення меж між збереженням і втручанням. У різні епохи уявлення про те, що є автентичним, суттєво змінювалися. Як підкреслено в джерелах, автентичність полягає у збереженні оригінальних матеріалів і художніх задумів твору. Проте історичні підходи демонструють різні пріоритети. Наприклад, у період Ренесансу та Бароко реставратори часто вважали за краще додавати нові елементи, аби твір виглядав сучасним, навіть якщо це означало втрату первісного вигляду, але з часом таке ставлення до реставрації почало піддаватись сумнівам [21,22].

Водночас практика «омолодження» творів залишалася поширеною: з картин знімали потемнілі лаки, патину, а іноді — й авторські шари. Саме тоді розпочалося формування першої хвилі етичної критики таких дій [46]. З **другої половини XIX століття** починається усвідомлення реставрації як окремої дисципліни, що потребує чітко визначених меж. Під впливом наукових археологічних товариств та музейництва термін «реставрація» набуває офіційного статусу, але водночас — і обмежень. Як слушно зауважує Т. Тимченко, *«практика вільного поводження з творами мистецтва дискредитувала слово реставрація»* [20, с.524], оскільки вона часто означала

повне переписування або стилістичне «відновлення» об'єкта, як це бачимо, наприклад, у творчості Е. Віолле-ле-Дюка.

Суттєвою подією стало формулювання поняття «пам'ятки» Алоїзом Ріглем (1903), що ввело в обіг історичну цінність як етично вагомий критерій. Реставрація починає мислитися не як акт відновлення краси, а як засіб «збереження слідів часу». Цей погляд отримав радикальну підтримку в особі Джона Раскіна, який рішуче заявляв: *«так само неможливо, як воскресити мертвих, відновити все, що коли-небудь було великим або красивим в архітектурі»*. Відтак реставрація стала асоціюватись із потенційним знищенням автентичності [20].

Історично підходи до видалення нашарувань варіювалися від механічного очищення до застосування агресивних хімічних розчинників, які часто призводили до незворотних втрат. Реставратори прагнули «омолодити» картини, видаляючи всі нашарування, які вони вважали зайвими, зокрема патину. Це, на думку П. Філіппо, відображало тодішнє естетичне уявлення про «чистоту» мистецтва, але водночас демонструвало нерозуміння історичної цінності патини [47].

У цей період також відбулася концептуальна поляризація між позиціями Раскіна (збереження всіх ознак старіння) та Віолле-ле-Дюка (реконструкція до ідеального стану) — як зазначає С. Муньйос Віньяс [46], це протиставлення згодом сформувало основу для сучасної теорії реставрації.

XX століття: поява науково-етичних стандартів

Початок XX століття ознаменувався появою потужного теоретичного підґрунтя реставрації. **Венеційська хартія 1964** року закріпила принципи мінімального втручання, збереження історичних нашарувань і реверсивності дій. Теоретики, зокрема Поль Філіппо, сформулювали ключові положення щодо патини як критичного поняття, а не просто фізичного шару [21, 22].

У **XX столітті** відбувається глибоке переформулювання реставраційної діяльності: з технічної дисципліни вона перетворюється на етичну, гуманістичну практику, яка потребує ретельного вивчення об'єкта,

самообмеження і фахової відповідальності. Саме тоді розпочинається впровадження концепції «консервації» — як методу збереження, а не відновлення.

Т. Тимченко у своїй статті наголошує на формуванні *«співчутливого, гуманного погляду на твори мистецтва, які потребують порятунку та лікування»* [20, с.252], що породило широку метафорику: реставратор — це лікар, твір мистецтва — пацієнт. Це порівняння було особливо популярним у міжвоєнні роки в Україні, зокрема в роботах І. Свенціцького, Я. Музики та П. Курінного. Сучасна превентивна консервація виростає саме з цієї логіки — вона спрямована на створення умов, у яких втручання буде зайвим.

З розвитком наукових методів, підхід до реставрації став більш обережним. Замість видалення патини, реставратори почали шукати способи її збереження, вважаючи її частиною культурної пам'яті твору [47].

П. Філіппо акцентує увагу на тому, що очищення ніколи не є нейтральним актом: «Жодна реставрація не здатна повернути первісний стан, вона лише репрезентує поточний стан матеріалу». Таким чином, патина постає як носій історії, що вимагає не технічної ліквідації, а філософського осмислення [47].

Можемо констатувати, що якщо у XVIII столітті реставрація означала «переписування» образу, а у XIX — не завжди фіксувалася межа між автентичним і новим, то сьогодні пріоритетом є виважене, фахове збереження. І все ж, певні чинники, як-от тиск музеїв чи туристичних очікувань, можуть стимулювати надмірне очищення — що, у свою чергу, руйнує історичну цінність зображення.

Сучасність

Сьогодні терміни «реставрація» і «консервація» розмежовані: перша означає завершальний етап, спрямований на естетичну цілісність, друга — обов'язкову технічну стабілізацію. Як зазначено в статті Т. Тимченко [20]: «Реставрація так само має інше тлумачення — як завершальний і необов'язковий етап втручання, пов'язаний з реставраційними доповненнями,

що не є необхідними з точки зору збереженості твору, але апелюють до естетичної цілісності» [20, с.527].

Цей принцип закріплено у Венеціанській хартії 1964 року [53] та продовжено в Кіотській декларації. Таким чином, втручання розглядається лише як опція, а не мета.

О. Рішняк висвітлює розуміння *патини* — як передбачуваного й органічного етапу існування мистецького твору: «Ефект патини є передбачуваним та очікуваним автором і становить частину його художнього задуму» [18, с.97]. Вчений наголошує, що ефект патини може бути свідомо закладеним у художній задум. Тобто художник, створюючи твір, може очікувати його старіння, зміну кольору, потемніння лаку чи прояви часу як невіддільну частину загального сприйняття. У такому баченні *патина* — це не випадкове нашарування, а візуальна та концептуальна складова твору, яка формує його глибину й завершеність. Відповідно, її видалення може призвести не лише до втрати історичних слідів, але й до спотворення задуму митця. Такий підхід робить патину частиною авторської інтенції й водночас засобом комунікації з глядачем, який через ознаки часу вступає в діалог з історією твору.

Водночас зберігаються емоційно забарвлені терміни — «*порятунок*», «*відродження*», — які, хоча й популяризують професію, «переконують суспільство у принциповій можливості повернення назад у часі», що суперечить критичному науковому підходу. Сучасна практика прагне до мінімального втручання, а термін «*інтервенція*» (intervention) фіксує сам факт дії як потенційно ризикованої [20].

Динамічна автентичність підходить для розуміння твору мистецтва як «історичного індивіда», який змінюється з часом, але зберігає свою ідентичність. Л. Джомбіні вказує [35], що реставрація повинна зберігати ці зміни як частину автентичності, а не намагатися повернути твір до «ідеального» стану. Цей підхід особливо важливий для археологічних

артефактів, де кожен шар нашарувань чи пошкоджень є частиною історичного контексту.

Сучасний етап характеризується впровадженням надточних технологій — лазерного очищення, полімерних гелів, спектроскопії, які дозволяють обережно втручатися в структуру твору без втрати матеріалу. Приміром, вчені Інституту консервації Гетті досліджують поведінку акрилових фарб при контакті з розчинниками, водою, температурними режимами, пропонуючи методики, що враховують довготривалу стабільність об'єкта [33]. Розвиток технологій став важливим чинником удосконалення методів видалення нашарувань. Сучасні технології, такі як лазерне очищення та спектрометрія, дозволяють з високою точністю видаляти небажані нашарування, залишаючи оригінальний шар майже недоторканим. Проте використання цих методів вимагає етичного підходу. Як зазначено, реставратор має вирішувати, які шари залишити, а які видалити, виходячи із культурної та художньої цінності об'єкта [21, 22].

Проте, як справедливо зауважує Філіппо, навіть найточніше втручання — це акт інтерпретації: «Жодна реставрація ніколи не зможе встановити первісний стан живописного твору. Вона може лише виявити поточний стан оригінальних матеріалів. І навіть якщо б це малося на меті, неможливо було б скасувати другу історичність твору — час, який він пройшов, щоб постати перед нами» [47, с.66]. Ідеального очищення не існує; кожне втручання — це критичне судження, яке повинне враховувати художню єдність, історичний контекст і соціальні очікування глядача [47].

3.2. Географічна варіативність підходів

Паралельно з еволюцією технічних підходів спостерігався регіональний плюралізм. Наприклад, в Італії патина сприймалася як невід'ємна частина твору, а в деяких французьких майстернях її видалення було нормою. У Північній Європі (Велика Британія, Скандинавія) переважав принцип

мінімального втручання, тоді як у Східній Європі використовували більш радикальні практики. Філіппо також обговорює вплив культурних і регіональних особливостей на реставрацію. У різних країнах ставлення до патини і процесу очищення формувалося під впливом естетичних і наукових традицій. Наприклад, в Італії традиційно підкреслюють значення патини як “аури старовини”, тоді як у Франції довгий час акцент був на поверненні картини до її первісного вигляду [47, с.67–69]. Різні регіони світу мали свої унікальні підходи до реставрації. У Японії, наприклад, відновлення вважалося частиною циклічного оновлення, що забезпечувало функціональність об’єкта. У Європі ж, особливо в XIX–XX століттях, ставлення до реставрації ґрунтувалося на принципі мінімального втручання. Українська реставраційна традиція формувалася під впливом європейських стандартів, але враховувала локальні особливості та матеріали. Українська школа, адаптуючи міжнародні стандарти, розвинула власну філософію «м’якої реставрації», зорієнтовану на збереження локальної специфіки [22].

Європейський досвід ґрунтується на спробі об’єднати ці сфери через створення єдиних норм і документів — наприклад, Кодексу етики Е.С.С.О., Принципів ICOMOS, Венеційської хартії, а також через фокус на освіті й компетентності. Особливо наголошується, що не існує «однієї правильної моделі», адже консервація в Європі — це професія, яка базується на оціночному судженні, а не на стандартизованому рішенні. При цьому в статті С. Белішкі та С. Корп (Belishki, S., & Corr, S.) «*Reflection on Conservation-Restoration Practise Today. A European Perspective*» (2019) (“Роздуми про сучасну практику охорони та відновлення. Європейська перспектива”) зазначено, що інституційні підходи в інших регіонах можуть суттєво відрізнятися. Наприклад, у США довгий час домінувала модель, де кодекси етики були суворо формалізовані й працювали як внутрішні регламенти для організацій. В Азії (на прикладі Кореї та Туреччини) йде активне засвоєння європейських моделей через консультації з Е.С.С.О. [26].

Європейська парадигма реставрації, як показують Белішкі й Корр [26], нині визнає, що цінність спадщини більше не визначається лише фахівцями. Участь громадськості, локальних спільнот і навіть політичних інституцій має суттєвий вплив на те, чи слід втручатися у вигляд об'єкта, зокрема — чи варто очищувати поверхню, видаляти нашарування, чи, навпаки, зберегти ці сліди як частину колективної пам'яті. Автори посилаються на Фароську конвенцію Ради Європи (2005), яка офіційно визнає спільноти спадщини як легітимних учасників у прийнятті рішень щодо збереження культурного надбання. Це суттєво змінює роль реставратора: він більше не є єдиним авторитетом, а повинен діяти в консультації з власниками, громадами, користувачами.

Це має прямий вплив на оцінку нашарувань: нашарування, яке з погляду реставратора є «зайвим» (наприклад, запис чи нашарування, зроблене у XX столітті), з погляду локальної спільноти може бути частиною важливої історії (пам'ятка війни, цензури, колоніального впливу).

3.3 Вплив інтернету та соціальних мереж на ставлення до видалення поверхневих нашарувань

У XXI столітті розвиток цифрового простору, зокрема інтернету та соціальних мереж, значною мірою трансформував не лише способи комунікації між фахівцями-реставраторами, а й суспільне сприйняття самої реставрації. Особливо це стосується чутливого питання: чи доцільно повністю видаляти поверхневі нашарування, зокрема патину або потемнілий лак, чи ж навпаки — залишати їх як свідчення часу.

З одного боку, у реставраційній спільноті сформовано стійкий етичний і науковий консенсус щодо пріоритету збереження автентичності об'єкта. Пати́на, як видимий слід старіння, давно вже не трактується виключно як «бруд», що підлягає усуненню. Натомість вона розглядається як частина історичної цінності твору, доказ його віку, матеріальної еволюції та культурного контексту. Такий підхід підтримується сучасними теоретиками

консервації (зокрема Муньйосом Віньясом [46]), а також міжнародними рекомендаціями ICOM та ICCROM [44, 49], що застерігають від надмірного втручання.

Втім, у просторі соціальних мереж ці уявлення стикаються з іншою логікою — логікою візуальної привабливості, простоти сприйняття і швидкого емоційного відгуку. Відтак, виникає низка суперечностей між фаховим підходом і очікуванням масової аудиторії:

Естетика «до–після»

Одним із найпомітніших виявів цифрової епохи є популярність контенту формату «до і після» (іл.10, 11). Відео [10, 11, 13], в яких потемнілий образ очищується до яскравих кольорів, часто викликають захоплення глядачів. Проте такий контент, орієнтований на емоційне враження, рідко супроводжується поясненням, чому і якою мірою було знято шар, чи залишено патину. Також можна припустити, що інколи поверхневі нашарування і так звана дуже темна та жовта “патина” нанесені штучно, спеціально для проведення розчисток і створення контенту (іл.12). Це формує поверхове уявлення про реставрацію як про «прибирання» чи «освіження», а не як про філософськи обґрунтоване збереження.

Соціальний тиск та формування громадської думки

Публіка, яка не володіє знанням про специфіку реставраційних процесів, нерідко реагує критично на результати, які не відповідають її естетичним очікуванням. Якщо, наприклад, твір залишено з тонким шаром патини — це може сприйматись як «недостатньо очищений». У протилежних випадках, коли лак повністю знято, реставратора звинувачують у «втраті душі твору». Так виникає дилема: яким чином задовольнити як професійні стандарти, так і масову чутливість? Інколи реставратори змушені заздалегідь виправдовуватись, супроводжуючи процес численними поясненнями, щоб уникнути репутаційного тиску.

Разом із цим, соціальні мережі стали важливим інструментом для просвітницької діяльності. Деякі реставратори (наприклад, власник студії

Baumgartner Restoration, США [12]) демонструють процеси з належними коментарями, підкреслюючи, що не все «старе» — це брудне, а не вся «чистота» — бажана. У цьому контексті соцмережі дають можливість формувати нову етичну культуру сприйняття мистецької спадщини, де старіння трактується як частина її цінності, а не дефект. Такий публічний наратив позитивно впливає на формування нового покоління глядачів та, частково, на зміну очікувань щодо реставраційних втручань.

Цифрова присутність реставратора дедалі частіше накладає обмеження на його вибір. Публічне засудження або невірне тлумачення втручання може мати серйозні наслідки для професійної репутації, що породжує певну самоцензуру: майстри можуть обирати менш помітні, обережні дії навіть тоді, коли радикальніше втручання є доцільним. У цьому сенсі, цифрове середовище змінює не лише обговорення реставрації, а й саму практику.

Позитивним наслідком цифровізації стало також швидке поширення сучасних науково-етичних стандартів реставрації. У відкритому доступі з'являються дослідження, аналітика, документація про кейси з різних країн. Це сприяє тому, що навіть у регіонах із менш розвиненою фаховою школою розпочинається переосмислення практик — зокрема, відмова від повного видалення патини на користь її часткового або умовного збереження.

Інтернет і соціальні мережі стали фактором, який не лише вплинув на зовнішній образ реставрації, а й проник у саму суть професійного вибору. Сучасний реставратор функціонує у середовищі, де щораз важливішими стають комунікація, пояснення, медіаграмотність. Водночас, відкритість дискусії дозволяє переосмислити традиційні підходи і трансформувати їх відповідно до нового рівня свідомості — як у професійному колі, так і серед широкої публіки. Питання «залишати чи видаляти патину» сьогодні не може бути вирішене лише у майстерні; воно дедалі частіше стає предметом публічного обговорення, де межа між наукою, етикою і сприйняттям розмивається — та водночас збагачується.

Висновки до розділу III

Аналіз історії розвитку методів видалення нашарувань із творів мистецтва дозволяє не лише простежити технічну еволюцію очищення, а й зафіксувати глибоку трансформацію самої реставраційної свідомості — від ремісничого «оновлення» до гуманістично орієнтованої консервації. Початкові етапи розвитку цієї сфери вирізнялися інтервенційним характером втручання: очищення мислилось як шлях до «омолодження» твору, часто супроводжуване втратою патини, авторських шарів і навіть концептуальної цілісності.

Злам у реставраційному мисленні відбувається у XIX столітті, коли починається формулювання перших етичних обмежень: наголошенні на неприпустимості втрати автентичних ознак часу. Ідея реставрації як «порятунку» чи «воскресіння» поступається розумінню твору як історичного індивіда, що має право на старіння. Саме в цей момент закладається ґрунт для майбутньої парадигми консервації.

XX століття ознаменувалося формальним закріпленням цієї зміни у Венеційській хартії (1964), яка проголосила пріоритет збереження нашарувань, принцип реверсивності та мінімального втручання. У цей час відбувається чітке розмежування понять: реставрація — як завершальний, часто естетично вмотивований етап, і консервація — як технічне забезпечення стабільності. Водночас впроваджується ідея патини як не лише фізичного шару, а як смислової структури, що засвідчує вікову глибину твору.

Становлення реставрації як консервації було спричинене кількома ключовими чинниками: формуванням історичної та естетичної чутливості, розвитком наукових методів діагностики, усвідомленням втрати автентичності внаслідок агресивного очищення у минулому, а також гуманізацією образу реставратора — не як творця нового, а як «лікаря» культурної пам'яті. Цей гуманістичний зсув був посилений у міжвоєнні роки, зокрема в українському контексті, де реставраторів почали сприймати як фахівців, покликаних «зцілювати» твір, а не перетворювати його.

Водночас технологічний прогрес — впровадження спектрального аналізу, лазерного очищення, полімерних гелів — не повернув реставрацію до її інтервенційного минулого, а навпаки, зробив її ще обережнішою. Цей зсув мислення і є тим моментом, коли реставрація перестає бути лише технічною процедурою і набуває статусу критичного судження. Сучасна практика ґрунтується не стільки на знятті шарів, скільки на осмисленні кожного з них у культурному, історичному й концептуальному вимірах. Той факт, що сьогодні реставратор частіше приймає рішення залишити шар — свідчить про перевагу збереження над відновленням. Саме в цьому полягає суть консерваційного повороту.

Водночас онлайн-середовище дало змогу поширювати гуманістичні стандарти реставрації, залучати до дискусії широку публіку та формувати нову культуру сприйняття старіння творів як невід’ємної частини їхньої цінності. З одної сторони невідповідальні «реставратори» створюють хибне уявлення про процеси розчисток задля переглядів та популярності. З іншої — безліч талановитих майстрів отримали змогу ділитись з людьми поза сферою реставрації усіма процесами та тонкощам цієї професії, тим самим зацікавлюють людей заглиблюватись у цю тему — тему збереження, а не руйнування.

Таким чином, реставрація як консервація — це не відмова від дії, а вищий ступінь її усвідомлення. Це жест, який враховує не лише матеріал, але й історію, не лише авторський задум, але й багат шаровість культурного досвіду, зафіксовану в кожному нашаруванні. У цьому контексті зняття нашарувань — більше не фізичний акт, а інтелектуальний і етичний вибір, що має залишатись підпорядкованим принципу відповідальності перед минулим.

Розділ IV. ФІЛОСОФСЬКІ ПОНЯТТЯ У ПРОБЛЕМАТИЦІ РОЗЧИСТОК ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

4.1. Перехід від реставрації до консервації: етичне осмислення втручання в поверхневі нашарування

Етичні аспекти втручання залишаються ключовими у реставраційній практиці. Під час роботи з поліхромною дерев'яною скульптурою Откович Т. наголошує: «Реставратор постійно опиняється перед вибором між історичними та естетичними цінностями твору, між тим, що потрібно зберегти, і тим, що потрібно відновити. Кожне втручання повинно бути мінімальним і виправданим» [16, с. 305].

Еволюція реставраційної практики тісно пов'язана з переосмисленням меж втручання в твір мистецтва. Починаючи з XIX століття, коли очищення картин часто означало повне «омолодження» з агресивним видаленням патини та авторських шарів, поступово формується нова етична парадигма — збереження замість перетворення. Як наголошує Поль Філіппо [47], реставрація не може повернути твір до первісного стану, а може лише розкрити його поточний матеріальний стан, поважаючи сліди часу як невід'ємну частину його ідентичності.

Реставрація живопису — це надзвичайно цікава й водночас суперечлива тема. Коли починаєш вивчати її глибше, стає очевидним, що це не лише технічний процес, а й дуже тонка справа, яка напряду стосується етики, історії, навіть філософії мистецтва. Кожна реставрація — це вибір: зберегти якомога більше оригіналу чи, навпаки, зробити твір більш “читабельним” для сучасного глядача. І ось тут виникає безліч питань, на які немає однозначної відповіді [51].

Л. Джомбіні виділяє два основні підходи до автентичності:

1. **Статична автентичність:** ґрунтується на ідеї, що автентичність твору встановлюється під час його створення і не повинна змінюватися з

часом. Цей підхід передбачає повернення до первісного вигляду твору, навіть якщо це включає додавання нових матеріалів й трактує автентичність як властивість, що формується на момент створення твору і має залишатися незмінною. Цей підхід, популярний у XIX столітті, зосереджений на відновленні первісного вигляду твору, навіть якщо це передбачає використання сучасних матеріалів і методів. Наприклад, у моделі Бертеля Торвальдсена реставрація прагне до відновлення оригінального естетичного вигляду: додавання нових елементів до скульптур храму Афаї мало на меті повернути їм “ідеальну форму”. Проте цей підхід часто піддається критиці за створення історичних фальсифікацій, оскільки нові додані частини можуть перекривати оригінальні [34].

2. **Динамічна автентичність:** розглядає автентичність як процес, який охоплює всю історію твору. Динамічний підхід наголошує на важливості врахування не лише оригінального задуму, але й контексту, в якому твір існував протягом століть. Згідно з цим підходом, пошкодження та зміни є частиною життєвого циклу об’єкта, а автентичність включає всю історію існування твору, як у випадку, описаному Канова. **Динамічний підхід** розглядає автентичність як процес, що включає всі історичні етапи існування твору. Пошкодження, зміни чи навіть нашарування є невіддільними частинами автентичності, що відображають “життєвий шлях” твору мистецтва [34].

Чезаре Бранді [44] розділив автентичність на два аспекти: **матеріальний** та **нематеріальний** (або естетичний). Згідно з Бранді, матеріальна структура твору мистецтва може змінюватися, але його “образ” (l’immagine) має залишатися недоторканим. Це означає, що реставрація повинна зберігати естетичну ідентичність твору, навіть якщо його матеріальну цілісність доводиться відновлювати.

Ідея Беньяміна про “hic et nunc” (“тут і зараз”) додає ще один вимір до поняття автентичності. За його словами, твір мистецтва набуває значення через свій зв’язок із конкретним часом і місцем. Наприклад, переміщення

архітектурних елементів до музеїв може порушувати цей зв'язок, знижуючи автентичність твору. Джомбіні підкреслює [35], що реставрація повинна враховувати цей зв'язок, зберігаючи історичну та соціальну прив'язку твору.

Видалення нашарувань часто означає втрату певного рівня історичності твору. Іноді ці нашарування, хоча й пізні, мають мистецьку або документальну цінність. Тому реставратор має відповісти на питання: що є більш автентичним — первинна форма чи весь історичний шар з його патиною і трансформаціями?

Цей вибір не може бути уніфікованим. Його диктують не лише технічні міркування, а й ціннісна позиція реставратора, його здатність оцінювати об'єкт не як матерію, а як історико-культурний посередник між епохами. Тому етичне зняття нашарувань — це завжди акт відповідального втручання, що враховує:

- ступінь цінності самих нашарувань;
- рівень збереженості автентичного шару;
- інформативність структури об'єкта в існуючому вигляді;
- прогнозовані наслідки втручання;
- цільове призначення об'єкта (виставкове, сакральне, музейне) [19].

У контексті дослідження процесів видалення нашарувань із творів мистецтва значного теоретичного значення набуває інтерпретація ідей Чезаре Бранді, запропонована Йоландою Мадрід Аланіс у праці «*An interpretation on the ideas of Cesare Brandi in the Theory of Restoration*» («Тлумачення ідей Чезаре Бранді в теорії реставрації») [41]. Положення, викладені в цій статті, мають безпосередній зв'язок із проблематикою очищення, зокрема в аспектах етики, історичності та допустимих меж втручання. Авторка підкреслює, що для Бранді будь-яке втручання, включаючи очищення, не може розглядатися як технічний акт. Натомість воно визначається як «методологічний момент», у межах якого реставратор здійснює критичне судження про природу твору, його історичну еволюцію та естетичну цілісність. Такий підхід збігається з

дослідницькою метою – виявлення філософських підстав і трансформацій розуміння очищення у реставраційній практиці. Пати́на трактується як маркер часу, що фіксує історичний слід, є свідченням автентичного існування твору. Її усунення без належного обґрунтування прирівнюється до втрати історичного документа. Таким чином, процедура очищення постає не як технологічна операція, а як філософська дилема, яка передбачає глибоку етичну відповідальність.

Центральною категорією у визначенні меж втручання виступає поняття єдності твору – історичної, візуальної та потенційної. Потенційна єдність (*l'unità potenziale dell'opera*) у Бранді означає гіпотетично можливу цілісність твору, яка може бути реконструйована без порушення його художньої природи. Саме ця концепція застосовується як методологічний орієнтир у ситуаціях, пов'язаних з інфільтрацією лакун або зняттям нашарувань [44].

У роботі Мадрид Аланіс [41] розглядається низка реставраційних дилем, зокрема: чи доцільно знімати пізніші додатки, що порушують початкову композицію, але водночас мають історичну цінність? Відповідь Бранді на цю проблему пов'язана з розмежуванням двох категорій: **caso storico** (історичного випадку) та **caso estetico** (естетичного випадку). Перший стосується обставин створення або трансформації твору, зокрема політичного чи соціального контексту; другий — збереження або відновлення його художньої цілісності. Відповідно до цього підходу, рішення про видалення повинно базуватися на зваженій оцінці обох площин.

Історія реставрації картини Яна Сандерса ван Гемессена «Христос як тріумфальний Спаситель» (іл.13), де було знято пізні перемальовки, що приховували оригінальне зображення оголеного тіла Христа, є яскравим прикладом дилеми між матеріальною історією твору та прагненням до первинної художньої правди. Це не лише технічний акт очищення, а й глибоке етичне та філософське втручання у «життєпис» мистецького об'єкта.

У випадках, коли нашарування є результатом історичних подій, його може бути доцільно зберегти як джерело пам'яті. Однак якщо воно порушує

сприйняття первинного образу, його зняття є прийнятним за умови, що існують достовірні джерела, які дозволяють реконструювати початковий вигляд. У таких ситуаціях, згідно з Бранді, пріоритет має естетичне, за умови відсутності фальсифікації. Цей принцип виражено в його твердженні:

«Таким чином, якщо за будь-яких обставин відновлення твору мистецтва вимагає пожертвувати якоюсь його матеріальною частиною як структурою, це повинно здійснюватися з огляду на естетичні вимоги, оскільки саме вони завжди мають пріоритет завдяки художній унікальності, притаманній твору. А коли ця художня природа втрачена — від твору залишається лише реліквія» [44, р.137].

У цьому контексті очищення постає як міждисциплінарна процедура, яка вимагає поєднання знань із технічної реставрації, історії мистецтва та філософії. Видалення нашарувань не є нейтральним актом: воно передбачає оцінку об'єкта як історичного документа і як художньої структури. Як зазначає Й. Мадрид Аланіс, дія реставратора повинна враховувати обидві ці якості, аби уникнути редукції об'єкта до *“реліквії”* — стану, у якому втрачається його естетична природа [41].

Ця зміна мислення стає особливо помітною з середини ХХ століття, після ухвалення Венеційської хартії (1964) [53], яка закріпила принцип мінімального втручання та важливість збереження автентичних нашарувань. На цьому тлі виникає нове розуміння реставрації як консервації — не спроби «виправити», а дбайливого уповільнення руйнування [44] (у комбінації з Венеційською хартією) Муньйос Віньяс переконливо стверджує, що сама концепція автентичності є соціальним конструктом, що змінюється в залежності від культурного контексту та часу [46].

Технічний прогрес — зокрема поява наногелів, слабких кислот, лазерного очищення — дав реставраторам інструменти для більш контрольованого та обережного втручання. Але він не усунув етичної дилеми: що саме вважати «зайвим» нашаруванням, а що — частиною історії? Як підкреслює Г. Гланвілль, навіть потемнілий лак змінює не лише вигляд, а й

сенс твору [36]. Звідси й практика часткового очищення або навіть симуляції старих шарів з допомогою ретушей та тонування, що має на меті зберегти візуальну цілісність, не руйнуючи «другої історичності» твору. Картина ніколи не залишається незмінною. З часом фарби вицвітають, лак жовтіє, і навіть найкращі матеріали змінюють свою структуру. У певному сенсі кожна картина — це не лише творіння митця, а й результат дії часу. Тож чи повинна реставрація “заморожувати” цю історію? Чи, можливо, варто залишити картини такими, якими вони є, з усіма ознаками старіння? Мені здається, що тут важливо знайти баланс між збереженням матеріальної сутності твору та повагою до його природного старіння [51].

Проблема автентичності: реставрація тут полягає не у фізичному знятті шару, а у питаннях атрибуції: який шар є оригінальним, який — пізнішим, і що саме слід зберігати. Як показано у статті О.Л. Лудковського [15], частина образів українських гетьманів (зокрема Мазепи, Хмельницького, Скоропадського) в Успенському соборі у м. Володимир-Волинський була переписана в XIX ст., а згодом — за наказом Святійшого Синоду — зафарбована. Ці дії викликали не лише технічні виклики, а й ідеологічну напругу між збереженням і цензуруванням культурної пам’яті.

Г. Ґланвілль аргументує [36], що консервація має вийти за межі фокусування лише на матеріалі й перейти до усвідомлення ідентичності твору як змінної структури. Вона критикує традиційний підхід, згідно з яким мета реставрації — «зупинити час» і повернути об’єкт до первісного стану. Натомість, авторка пропонує концепт «змінності» як головної характеристики сучасного мистецтва й визначає час не лише як руйнування, а як основу ідентичності твору.

У роботі Г. Ґланвілль [36] також детально аналізується поняття «архіву» — не лише як місця зберігання, а як динамічної системи, з якої твір постійно перевизначається. Це важливо для розуміння того, як рішення про зняття або збереження нашарувань формуються в контексті документації, авторських інструкцій і соціального контексту.

Випадок Успенського собору у м. Володимир-Волинський, описаний О.Л. Лудковським [15], демонструє складність роботи з нашаруваннями, які водночас є свідченням і політичного, і художнього процесу. Питання «знімати чи не знімати» втрачає суто технічний характер і перетворюється на акт тлумачення — що саме вважати «оригіналом» і як з ним поводитися.

Бранді та Філіппо сформулювали уявлення про реставратора як критика, що приймає рішення не за схемою, а виходячи з конкретного випадку — **caso estetico** або **caso storico**. Таким чином, очищення не є ні технічним, ні об'єктивним актом, а навпаки — суб'єктивним актом відповідальності за смисл твору перед минулим і майбутнім [44, 47]. Бранді був критично налаштований щодо модерністської архітектури, яку він вважав нездатною гармонійно вписатися у історичні контексти. Він заперечував ідеї функціоналізму та органічної архітектури, оскільки вони, на його думку, не створювали повноцінного художнього образу. У своїй праці *“Еліанте”* Бранді розглядав архітектуру як прояв мистецтва, що залежить від сприйняття її образу, але не охоплював інші виміри, наприклад, соціальні чи екзистенційні.

У дослідженні О.Б. Рішняка [18] аналізується сутність патини як матеріального прояву часу, її естетична цінність і місце у сучасній реставраційній практиці. Особливий акцент зроблено на її ролі в контексті автентичності та історичної спадщини: «Єдиним можливим видом реставрації є археологічно-документальна консервація, яка передбачає збереження лише матеріальної структури твору й повністю нехтує художньо-естетичною складовою» [18, с.98].

Ця цитата ілюструє «радикальний»¹ підхід до реставрації, при якому вона зводиться виключно до археологічно-документальної консервації. Такий підхід фокусується лише на збереженні матеріальної структури об'єкта, повністю ігноруючи художньо-естетичну складову. У цій моделі втручання

¹ «Радикальний» - «радикальна реставрація» зазвичай означає повне відновлення твору до ідеального стану, проте в цьому випадку слово «радикальний» використовується в протилежному значенні. Навпаки як повне не втручання в твір, що теж може бути радикальною крайністю.

обмежується стабілізацією фізичного стану твору, без жодних спроб повернути його до естетичної цілісності. Подібна позиція типова для музейної та археологічної практики, де візуальне враження не розглядається як вирішальний фактор. У такому підході збереження патини — це не просто вибір, а єдина прийнятна форма взаємодії з об'єктом, де будь-яке втручання може розцінюватися як порушення його автентичності.

Патина розглядається не просто як природний процес старіння, але і як феномен, який додає об'єкту мистецтва глибини, значущості та контексту. Вона утворюється в результаті тривалого впливу зовнішніх факторів, таких як клімат, рівень вологості, забруднення чи навіть людська діяльність. О.Рішняк аналізує різні типи патини, зокрема природну, яка виникає з плином часу, і штучну, яку нерідко створювали свідомо, щоб надати об'єкту вигляду давності або престижності.

Патина — це не просто бруд чи потемніння поверхні. Це процес, який свідчить про перебування об'єкта у часі, його взаємодію з середовищем і людьми.

Одним із ключових питань є те, як реставраційна діяльність може вплинути на збереження патини. Автор підкреслює, що видалення патини іноді може знищити значну частину історичної інформації, яку вона несе. Це робить патину важливим елементом автентичності, особливо коли йдеться про твори мистецтва, які пройшли через різні етапи своєї історії, включаючи реставрації, повторні нашарування чи умови зберігання.

Натомість ми маємо вдосталь прикладів, де патина перешкоджала сприйняттю оригінального твору. В статті С. Ґомеса (Gomes, S.) зі співавторами *“Identification and Removal of Nonoriginal Layers in the 16th Century Paintings of Funchal’s Cathedral Altarpiece”* (2016) (*“Ідентифікація та видалення неоригінальних шарів у картинах 16 століття вівтаря собору Фуншала”*(2016)) [37] описано процес реставрації декількох робіт, котрі мали на собі товсті шари потемнілого лаку та бруду. Процес видалення нашарувань вимагав делікатного підходу, адже зняття навіть одного шару могло

пошкодити оригінальний живопис. У випадку з “Оплакуванням Христа” було виявлено, що шар чорної фарби приховував дві фігури, додані пізніше для зміни іконографії. Ці фігури були видалені, оскільки їхнє технічне виконання поступалося оригіналу і спотворювало задум художника. «Видалення таких нашарувань потребує осмислення й обговорення з метою встановлення їхньої значущості та має бути обґрунтоване історичними та естетичними критеріями, оскільки ця процедура суттєво й незворотно змінює вигляд творів мистецтва» [37, р. 3].

Видалення нашарувань — це не лише технічна маніпуляція, а етично й концептуально складне рішення. Будь-яке зняття шару з картини — незворотне, і тому воно потребує ретельного обговорення між фахівцями. Важливо враховувати історичну цінність самого нашарування (навіть якщо воно не є оригінальним), а також те, як воно естетично впливає на сприйняття твору. Таким чином, реставратор не просто «очищує» поверхню — він приймає рішення про те, яка версія історії твору буде залишена.

Реставрація “*Таємної вечери*” [37] того ж віктаря (іл. 14) також продемонструвала значний вплив нашарувань. Після їх видалення кольори стали яскравішими, композиції – чіткішими, а тривимірне моделювання одягу набуло об’єму. Наприклад, пурпурова мантия Христа після очищення виявилася синьою, а темне небо стало світло-зеленим.

«У більшості випадків видалення перемальовань обґрунтовується прагненням повернути твір до стану, максимально наближеного до оригінального» [37, р.3].

Цей фрагмент формулює одну з головних причин, чому реставратори взагалі вдаються до видалення нашарувань: бажання відновити первісний вигляд твору, максимально наближений до авторського задуму. Це особливо актуально в тих випадках, коли пізніші втручання — перемальовання, потемнілі лаки, недбалі реставрації — змінили композицію чи колористику картини. Водночас автори визнають, що навіть це повернення до «оригіналу» є вибором, а не нейтральною дією — адже кожен шар має свою історію.

«Сучасний вигляд картини суттєво викривляв задум художника, а глядача відволікали нашарування бруду, старого лаку й кіптяви, які вже не виконували ні естетичної, ні захисної функції» [37, р.5].

Ця цитата говорить про ситуацію, коли зовнішній вигляд картини вже не відповідав задуму художника, а ті нашарування, які колись, можливо, були захисними або естетичними, тепер виконували протилежну функцію — приховували композицію, колір, атмосферу. Це створювало спотворене враження у глядача. Саме тому реставратори вирішили втрутитись: не для того, щоб змінити історію твору, а щоб дати змогу побачити його знову в контексті оригінального образу.

Дослідники наголошують на важливості міждисциплінарного підходу, що об'єднує хімію, фізику, історію мистецтва та реставраційні практики. Усі рішення щодо видалення нашарувань ухвалювалися колегіально, за участю істориків, реставраторів і представників місцевої громади.

Етичні дилеми стали центральними в цьому процесі. Збереження нашарувань могло забезпечити історичний контекст, але водночас спотворювало естетику твору. У підсумку було ухвалено рішення про видалення нашарувань, яке базувалося на ідеях Чезаре Бранді про збереження естетичної та історичної цінності.

Наведені приклади стали важливим внеском у збереження історичного живопису, демонструючи, як наукові методи допомагають розкрити оригінальні кольори, композиції та технічні деталі. Видалення нашарувань дозволило відновити художній задум і покращити читабельність творів, водночас залишаючи документальні свідчення для майбутніх дослідників.

Ці випадки підтверджують, що реставрація — це не лише технічний, але й глибоко етичний процес, що вимагає врахування автентичності, історії та естетичної значущості кожного твору [37].

Патина. Дилема між очищенням і збереженням

Важливим аспектом є роль патини у сприйнятті творів мистецтва глядачем. Пати́на створює своєрідний емоційний зв'язок із минулим, допомагаючи глибше зрозуміти історію об'єкта. Однак це також породжує дилему: чи слід залишати нашарування часу, навіть якщо вони спотворюють початковий вигляд твору? Наприклад, у випадках, коли пати́на повністю змінює колірну палітру картини чи обмежує її естетичне сприйняття [18].

Сучасні технічні засоби роботи з патиною, такі як використання спеціальних розчинників, лазерного очищення та мікроінструментів, які дозволяють працювати з поверхнею максимально делікатно. Це забезпечує можливість зберегти пати́ну там, де вона є цінною, і видалити лише ті нашарування, які є шкідливими для структури об'єкта. Утім, навіть із сучасними технологіями, прийняття рішення щодо патини залишається складним і вимагає міждисциплінарного підходу, що поєднує історичний, естетичний і матеріалознавчий аналіз.

У деяких культурах старіння вважається природним і бажаним, тоді як в інших — цінується “новизна”. Ця різниця у сприйнятті впливає на реставраційні рішення, особливо в умовах глобалізації, коли твори мистецтва можуть змінювати свої контексти експонування.

Пати́на — це не просто фізичний ефект старіння, а важливий елемент культурної спадщини, який вимагає глибокого осмислення. Її збереження чи видалення завжди має бути ретельно обґрунтованим, оскільки кожен твір є унікальним у своїй історії та естетиці. Пати́на слугує свідченням часу, і рішення щодо неї — це не лише питання техніки, але й етики.

Питання: чи варто видаляти нашарування, що утворилися на поверхні твору мистецтва з плином часу? Це не лише технічна дилема, а насамперед етична й філософська, адже йдеться про втручання в історію об'єкта. Деякі нашарування, як-от пил, кіптява чи біологічні ураження, можуть бути беззаперечно шкідливими — їх видалення виправдане і необхідне. Проте інші, зокрема пати́на, потемнілий лак, чи навіть пізні втручання, є носіями історичної інформації й викликають суперечки.

Ліза Джомбіні у своїй статті [35] розглядає автентичність не як стабільну фізичну властивість об'єкта, а як змінну, що формується в історико-культурному, соціальному та інтерпретаційному контекстах. Її міркування зосереджені на необхідності перегляду традиційного поділу між «оригінальним» і «неоригінальним», «справжнім» і «підробленим» у практиці реставрації. Якщо вважати автентичність фіксованою з моменту створення твору, то будь-яке втручання є загрозою для оригіналу. Якщо ж прийняти динамічне розуміння, тоді автентичність включає в себе історичні зміни, патину часу, соціальні трансформації функції та інтерпретації об'єкта.

Вона в своїй роботі критично осмислює два домінантні підходи: **інтегральний** (відновлення первісного вигляду шляхом додавання нових елементів) та **пуристичний** (мінімальне втручання, орієнтоване на збереження того, що залишилося). Вона підкреслює, що обидва є одновимірними: перший може призводити до історичних фальсифікацій, другий — до втрати естетичної виразності. Замість них пропонується більш гнучка модель, яка враховує баланс між естетичною та історичною цінністю, як це описував Чезаре Бранді поняттях **istanza estetica** та **istanza storica** [35].

Пол Філіппо [47] трактує патину не як дефект, а як «історичну другорядність» — шар часу, який несе значення, іноді навіть більше, ніж естетична складова. Видалення патини, на його думку, може стерти цілі фрагменти історичної пам'яті твору. Чезаре Бранді [44] говорить про «естетичний» і «історичний випадки», що мають бути розрізнені й збалансовані.

Таким чином, будь-яке очищення — це не лише матеріальний акт, а інтерпретація, що змінює наше сприйняття твору. Реставратор має поставити собі запитання: чи наближає це втручання нас до розуміння твору, чи віддаляє від його первинного та історичного змісту.

Кристофер Кларксон (Clarkson, C.) [30] критикує підходи, які фокусуються на зовнішньому вигляді або стандартному «консерваційному палітурному» стилі, підкреслюючи, що реставрація — це не про створення

нового, а про стабілізацію та збереження старого. Він розмежовує поняття conservation та restoration: перше передбачає мінімальне стабілізуюче втручання, друге — глибше і потенційно небезпечніше заміщення, яке має бути виправданим.

У контексті сучасного цифрового середовища дилема між видаленням і збереженням поверхневих нашарувань набуває нових вимірів. Реставратор сьогодні діє не лише як технічний фахівець, а й як учасник публічного дискурсу, в якому його рішення можуть бути переосмислені або спотворені. З одного боку — фахова етика, що спонукає до поваги до автентичності, патини та історичних нашарувань; з іншого — візуальна культура соцмереж, яка тяжіє до ефектного очищення і негайного результату.

Ця напруга між мінімальним втручанням і естетичним оновленням ставить перед фахівцем складне запитання: не лише що робити з конкретним твором, а й як обґрунтувати своє рішення у світі, де кожен жест стає публічним. Саме тому дилема втручання сьогодні потребує не лише технічного вирішення, а й глибокого осмислення — як на рівні індивідуальної практики, так і у міждисциплінарному, соціальному контексті.

Критерії прийняття рішення

1. Визначення природи нашарування. Перш ніж приймати рішення про очищення, необхідно визначити природу нашарування. Чи є це забрудненням, яке проникло із зовнішнього середовища (пил, сажа, пліснява)? Чи це результат старіння матеріалів (лак, смола), чи, можливо, це пізні авторські або реставраційні перемалювання? Кожне нашарування має свою фізико-хімічну структуру, і відповідно до цього змінюється його естетична та історична значущість. Деякі нашарування підлягають безумовному видаленню (наприклад, агресивні солі, що руйнують фарбовий шар), інші ж — потребують філософського осмислення. Наприклад, К. Кларксон [30] в своїй роботі підкреслює, що концепція «**minimum intervention**» (мінімального втручання) не означає відсутності дії, а передбачає високий рівень знань, досвіду та обґрунтованості рішення.

Йдеться не лише про обмеження втручання, а й про повагу до історичної субстанції об'єкта, включно з так званим «**institutional dirt**» — шаром бруду абнашарування, що має доказову цінність. Він прями́м застерігає від «**tidy-mindedness**» — надмірного прагнення до очищення, яке може знищити унікальні свідчення минулого.

2. Стан і стабільність оригінального шару. Другим критичним фактором є стан живопису. Якщо фарбовий шар нестабільний, крихкий, має кракелюри, втручання може призвести до незворотних втрат. Навіть фізично шкідливе нашарування не завжди можна видалити, якщо це створює небезпеку для авторської поверхні. Як наголошує В. Цитович [22], хімічні методи можуть призвести до непередбачуваних реакцій із фарбовими пігментами, особливо в темперному чи комбінованому живописі. Перед очищенням необхідне тестування в мікронах, що є елементом науково обґрунтованого підходу.

3. Історичне та естетичне значення нашарувань. У багатьох випадках нашарування, хоч і не є частиною оригіналу, з плином часу набувають символічного або навіть естетичного значення. Потемнілий лак у живописі старих майстрів, наприклад, формує специфічну гаму кольорів, яку сприймають як ознаку давнини. Її усунення може змінити художню виразність твору. Бранді зазначає: не все, що є «неавторським», варто видаляти — іноді історичний шар важливіший за гіпотетичну реконструкцію первинного вигляду [44]. Сучасна реставрація дедалі більше розглядає очищення не як технічну маніпуляцію, а як інтерпретаційний жест. Сальвадор Муньйос Віньяс [46] закликає розглядати автентичність не як сталу якість, а як соціальну конструкцію, що змінюється в залежності від культури, часу, глядача. У цьому контексті очищення — це не «виправлення», а акт співіснування з минулим. Реставратор не стільки відновлює, скільки будує міст між оригіналом і сучасністю. Саме тому іноді видалити — означає втратити більше, ніж зберегти.

4. Принцип реверсивності. Ключовим етичним критерієм у сучасній реставрації є принцип реверсивності. Він передбачає, що будь-яке втручання повинне бути потенційно оборотним — матеріали мають легко видалятися, не залишаючи слідів, якщо пізніше виявиться, що було зроблено помилку. Цей принцип унеможливорює радикальні методи й робить обов'язковим вибір делікатних, контрольованих засобів. Особливо це стосується хімічних розчинників і полімерів, які можуть вступати у складні реакції з оригінальними фарбами.

5. Судження і відповідальність. Як підкреслює Кріс Кейпл [27], реставрація — це не серія механічних дій, а інтелектуальний процес, що потребує судження. Судження формується через практику, діалог, критичний аналіз, командну роботу: «Варто усвідомлювати, що судження — це зважена оцінка, екстраполяція на основі наявної інформації. Воно є тим, що вважається найбільш доречним, але не містить у собі впевненості. Судження не є фактом, поки його не втілено на практиці. Завжди існуватимуть альтернативні погляди, і вони є невід'ємною частиною судження. Адже якби все було однозначно, рішення могла б приймати машина, а не освічена, кваліфікована й досвідчена людина» [27, р. 8]. Це означає, що навіть при наявності наукових тестів, остаточне рішення приймається реставратором, і воно завжди частково суб'єктивне. Саме тому важливо дотримуватись етики професії: не керуватись естетичними смаками, не діяти під тиском очікувань замовника чи глядача.

4.2. Зародження реставрації як консервації в Україні: ставлення до розчисток

В українському реставраційному контексті *ідея консервації* як пріоритетної стратегії збереження культурної спадщини почала формуватися відносно нещодавно — під впливом світових тенденцій, особливо після 1990-х років. У той час як у світовій теорії та практиці вже чітко розмежовуються

три напрями — превентивна консервація, інвазивна консервація (власне консервація) і реставрація, в Україні ще зберігається тенденція до застосування терміна «реставрація» як загального означення будь-якої діяльності зі збереження пам'яток [19].

Дарія Янковська в своїй статті [23] зазначає, що основними документами, які регулюють сферу охорони та реставрації, є закони України «Про охорону культурної спадщини», «Про музеї та музейну справу» та «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей». Водночас міжнародні угоди, зокрема конвенції ЮНЕСКО та хартії ICOMOS, також визначають загальні принципи охорони спадщини, однак їхнє впровадження в Україні залишається на низькому рівні. Законодавство про культурну спадщину в Україні враховує лише нерухомі пам'ятки, такі як архітектурні ансамблі, археологічні пам'ятки або об'єкти монументального мистецтва, але не охоплює твори станкового живопису як повноцінну частину спадщини. Це означає, що такі об'єкти потрапляють у категорію «рухомих культурних цінностей», регульовану іншими законами.

Особливу увагу приділено визначенню реставрації та консервації в українському законодавстві. Консервація трактується як мінімальне втручання, спрямоване на запобігання подальшим руйнуванням і забезпечення збереження автентичності об'єкта. Реставрація ж включає як консерваційні заходи, так і відновлення втрачених елементів. Також підкреслюється, що будь-яке втручання має супроводжуватись науково-дослідними роботами й бути обґрунтованим з погляду збереження автентичності.

Українське законодавство значною мірою відповідає міжнародним нормам, але на практиці бракує контролю за виконанням законів, що створює низку проблем. Наприклад, поширеними залишаються випадки вандалізму, незаконного вивезення культурних цінностей, а також недостатнє фінансування для охорони пам'яток.

Українське законодавство потребує удосконалення з метою включення станкового живопису до категорії культурної спадщини. Це передбачає перегляд поняття «об'єкти культурної спадщини», яке нині охоплює лише нерухомі пам'ятки, а також впровадження суворішого контролю за збереженням і реставрацією рухомих культурних цінностей. Д.Янковська [23] також акцентує на важливості імплементації міжнародних стандартів у практичну діяльність і необхідності розвитку реставраційних закладів та підготовки фахівців у цій галузі.

Таким чином, стаття Дарії Янковської [23] демонструє комплексний підхід до аналізу правових, етичних і практичних аспектів охорони та реставрації творів живопису, висвітлюючи як досягнення, так і проблеми у сфері культурної спадщини України. Вона наголошує на значенні міждисциплінарного підходу, що об'єднує правові, історичні та реставраційні аспекти для забезпечення ефективного захисту культурних цінностей.

О. Рішняк в своїй статті [19] зазначає, що «в Україні термін “реставрація” застосовується як у значенні комплексу практичних заходів, спрямованих на збереження пам'яток, так і в широкому понятті реставраційної діяльності». Це свідчить про певну концептуальну невизначеність, що гальмує формування самостійної етичної парадигми консерваційного мислення.

Разом з тим сьогодні в українській практиці спостерігається зростаючий інтерес до *превентивної консервації*, тобто до підходів, орієнтованих на створення умов збереження, а не на фізичне втручання в об'єкт. «Сьогодні превентивна консервація є єдиним інструментом, який гарантує тривале збереження при мінімальному втручанні в структуру пам'ятки» [19, с. 222].

Однак попри визнання ефективності цих підходів, відсутність у державній структурі посад фахівців із превентивної консервації та нездійснення освітньої підготовки таких спеціалістів призводить до розриву між етичними нормами сучасної науки та реальним станом української реставраційної практики. Як наслідок, консерваційна етика в Україні ще не стала усталеною основою професійної ідентичності реставратора.

Таким чином, зародження реставрації як консервації в Україні відбувається не як етапна зміна, а радше як процес повільного етичного та методологічного зсуву. У центрі цього процесу — переосмислення ролі реставратора не як відтворювача, а як «члена високо диференційованої групи фахівців, що обслуговують складну “екосистему”», як зазначає автор, посиляючись на міжнародну практику.

У сучасній реставраційній практиці України спостерігається поступовий перехід від традиційного, часто інтервенційного підходу до реставрації — до принципів консервації, зосереджених на збереженні та мінімізації втручання. Така зміна не є одномоментною або декларативною: вона формується на стику зовнішніх викликів, внутрішньопрофесійних переосмислень і зростаючого впливу міжнародного науково-етичного дискурсу.

Одним із чинників, що сприяв перегляду практик, є сучасні загрози, з якими стикаються як об’єкти культурної спадщини, так і фахівці:

- **Екологічні умови**, зокрема зростання рівня забруднення повітря, зміна мікроклімату в історичних спорудах і музеях, підвищена вологість — чинники, що прискорюють руйнування матеріалів.
- **Масовий туризм***, який спричиняє не лише фізичне навантаження на експонати та інтер’єри, але й формує споживацьке уявлення про те, яким «має виглядати» мистецтво, стимулюючи небезпечні практики «естетизації» або надмірного очищення.
- **Фінансова недостатність**, яка змушує реставраційні майстерні шукати компроміси: або обмежуватися стабілізацією замість повноцінного втручання, або працювати з дешевшими, не завжди реверсивними матеріалами, що ставить під загрозу довготривалість збереження.
- **Воєнні дії**, що спричиняють як фізичні руйнування пам’яток, так і обмеження у доступі, фінансуванні та безперервності реставраційної роботи.

Масовий туризм*- до початку повномасштабного вторгнення Росією в Україну в 2022 році.

Ці обставини зумовлюють потребу не лише в технічній адаптації, а й у переосмисленні самої сутності реставраційного втручання. У контексті роботи з поверхневими нашаруваннями — це виявляється найгостріше. Видалення нашарувань, особливо в живописі, вимагає від фахівця глибокого розуміння: що саме становить автентичну частину твору, а що — історичну зміну, яку варто зберегти.

У виступах українських фахівців на науково-практичних конференціях, зокрема, А.Є. Бартош [3, 4] неодноразово підкреслюється, що етичне усвідомлення процесу має домінувати над технічною спокусою «відновлення». Як зазначають автори, сучасна практика тяжіє до мінімального, виправданого й документованого втручання, що передбачає повне дослідження об'єкта перед початком робіт, включаючи мікрохімічний, спектральний та історико-мистецтвознавчий аналіз.

Важливу роль у формуванні нової реставраційної свідомості відіграє міжнародна співпраця. Українські фахівці активно залучаються до обміну досвідом із провідними інституціями, зокрема з Центром KANUT в Естонії, який виступає прикладом європейської моделі реставраційної етики. В українському контексті особливо значущим є не лише перенесення технічних навичок, а й ознайомлення з концептом «незавершеності втручання» — ідеєю, що реставрація не повинна прагнути до повернення об'єкта до ідеального, «оригінального» вигляду, а радше повинна підтримувати його цілісність і зчитуваність у теперішньому стані [7].

Це відображається і в практичних кейсах, описаних М.А. Бардік [1]. Зокрема, в роботі над стінописами Троїцької надбрамної церкви було застосовано зондування, часткове розчищення та фіксацію оригінального шару, що зберігся фрагментарно. Натомість у проєкті з розписами Успенського собору постало питання не технічного зняття шарів, а атрибуції нашарувань: вирізнення оригінальних авторських компонентів серед численних історичних переписів і цензурних змін.

У обох випадках було реалізовано консерваційний підхід, заснований на вивченні об'єкта, його історії змін та збереженні шарів, що несуть документальну цінність.

Таким чином, трансформація реставрації в Україні — це процес, що водночас має етичну, професійну та інституційну динаміку. Він засвідчує вихід за межі ремісничої логіки втручання і набуття реставрацією статусу інтерпретативної науки, де кожен нашарований елемент розглядається не лише як технічна проблема, а як свідчення часу, яке варто зберегти, осмислити й донести до наступних поколінь.

У статті Бартош А. Є. «Реставрація Троїцької надбрамної церкви у другій половині ХХ ст.» [3] описано поетапний процес виявлення автентичного живопису, що був прихований під пізнішими шарами записів. Ключовим методом дослідження стала зондувальна розчистка — локальне зняття фрагментів пізнішого шару з метою виявлення збережених ділянок первісного зображення. Ці зондажі документувалися фотографічно та графічно, і лише після цього приймалося рішення про подальше очищення.

У процесі реставрації застосовувалися комбіновані хімічні та механічні методи: зокрема, ослаблені шари пізнішого живопису знімалися механічно (скальпелем або гумками), тоді як для щільних, змішаних з лаком — використовували спеціальні розчинники. Особливою цінністю було збереження окремих пізніх нашарувань як історичного документа, якщо вони мали художню або меморіальну вартість.

Цей випадок яскраво демонструє дилему між автентичністю та історичною стратифікацією. Реставратори стояли перед вибором: зняти нашарування задля розкриття оригіналу чи зберегти пізні шари як свідчення багатовікової історії храму. В результаті було реалізовано компромісний підхід: збережено частини пізніх записів, які не порушували іконографічної структури, а оригінальний живопис — максимально відкрито у ключових композиційних зонах.

У статті Бардік М.А [1] досліджено випадок, де поверхневі шари були не просто реставраційним нашаруванням, а мали характер історичних переписів. Йдеться про портретну галерею ктиторів і настоятелів, яка протягом XVIII–XIX століть зазнала серії перезаписів. Історичні документи свідчать, що в 1811 р. художник І. Юрін «заново написав галерею ктиторів», а не просто поновив її, як вважалося раніше. При цьому стара галерея (XVIII ст.) частково була знищена або закладена новим шаром.

4.3. Власний досвід автора у процесах розчисток станкового і монументального живопису

Працюючи над реставрацією ікони Митрофана єпископа Воронежського (2021–2022 рр.) [5] (іл.4, 5), що була частиною моєї дипломної роботи бакалавра, я зосередилася на відновленні автентичного вигляду твору, видаляючи поверхневі нашарування, які значно спотворювали його оригінальну естетику. Моєю метою було не лише розкрити художню майстерність автора, але й забезпечити збереження історичної та культурної цінності портрета.

Більша частина автентичного живопису ікони була перекрита пізніми нашаруваннями. Ці нашарування олійною фарбою ймовірно повторювали сюжет та головні риси авторського малюнку, адже незакритими залишались деякі частини твору – книга з лівої сторони та мантия єпископа. Саме ці незакриті частини живопису дали нам зрозуміти що автентичний оригінальний твір має дуже витончену гарну техніку написання, порівнюючи її з пізніми дописами, які були виконані неохайно, грубо, без грамотного поєднання кольорів, що ймовірно мало на меті перекрити гарний живопис під ним. Було прийняте рішення знімати пізні нашарування, адже вони не мали історичної чи естетичної цінності.

Процес видалення поверхневих нашарувань розпочався з тестування різних розчинників. Я випробувала розчинник диметилацетамід різної концентрації, починаючи з найменшої і збільшуючи її за потребою.

Після видалення нашарувань було розкрито оригінальний живопис, який, як і очікувалось, мав кращу техніку написання і, насамперед, був автентичним. Він ніс в собі історичну, естетичну та художню цінність, він був в гарному стані, мав міцне зчеплення з ґрунтом та основою і був написаний на міцній дошці. Поверхневі записи перешкоджали спогляданню цієї роботи

Ще одна моя робота з видаленням нашарувань – це реставрація монументального живопису в майстерні №250 НАОМА (2023 р.) [6] (іл.6, 7). Фрески, що знаходяться там на стінах, є роботами учнів Михайла Бойчука і з моменту свого створення були не раз перекриті зафарбуваннями. У 1970-х роках у Київському художньому інституті сталася пожежа, яка пошкодила верхній шар тиньку і фарби на стінах однієї з аудиторій. Це призвело до появи прихованих під ними розписів, створених бойчукістами. Кафедра реставрації планувала розкрити та законсервувати ці роботи, але стінописи були знову замальовані. Моє завдання та завдання інших студентів полягало в тому, щоб виконати розвідки щодо наявності фресок на зафарбованих ділянках, з'ясувати кількість шарів перемалювання, а головне – укріпити відкриті раніше ділянки, не порушивши оригінальний шар живопису.

Я почала зондажні дослідження, обравши кілька ділянок для аналізу. На одній із них вдалося виявити частину портрету юнака в теплих вохристих тонах. Інша ділянка показала синій декоративний мотив, який, імовірно, був частиною загальної композиції. Використання скальпелів і ножів у поєднанні дозволило мені поступово знімати верхні шари, уникаючи пошкодження оригінальної фарби. Усе це вимагало надзвичайної обережності, адже кожен дотик міг вплинути на стан збережених фрагментів.

Фрески майстерні М.Л. Бойчука – це той приклад, коли невчасне та непрофесійне втручання в зняття поверхневих нашарувань понесло за собою фактично втрату цінної історичної спадщини. Адже всі фрески, які були

розкриті з початку 1970-х по сьогодні мають незадовільний стан. Фарби втрачають свою насиченість, малюнки вже не читаються так добре, як могли б раніше, через занадто довгий час під шарами тиньку та штукатурки, а також через неналежний процес реставрації і малу зацікавленість в ній (в тому числі фінансування).

В таких випадках немає бути зволікань «знімати чи не знімати?», адже шари штукатурки на роботі може й додають сумної історичності, але точно не додають автентичності твору.

Цей досвід показав мені, як реставрація може поєднувати технічну майстерність і глибоке розуміння історичного контексту. Відкриті фрагменти не лише демонструють майстерність бойчуків, але й відкривають нові сторінки в історії українського мистецтва. Для мене це було більше, ніж технічний процес — це був акт збереження пам'яті про минуле, який допоможе передати його значення майбутнім поколінням.

Ще одна реставрація – це моя магістерська дипломна реставрація, яка теж має показовий результат. Ікона «Три Святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (п., о., 132x88 см) (іл.8, 9) мала дуже незадовільний стан до реставрації, в тому числі нашарування у вигляді потемнілого лаку та бруду. Без реставрації ця робота практично втратила свою цінність, адже окрім незадовільного стану полотна, фарбового шару, проривів, вона також мала повністю не читабельний живопис. Темний лак та бруд закривали весь живописний шар, і без їх видалення ця ікона не несла б свого первинного сенсу – бути видимою для споглядання. Тому було прийняте рішення реставрувати ікону і потоншити лак, залишивши лише тонкий його шар. Шар лаку був темним та товстим, але його зняття не було радикальним, адже ми не мали на меті повернути твір до ідеально нового стану. Лак знімався поступово і не знімався повністю, щоб залишити невеликий шар патини.

Ці роботи є прикладами прийняття рішення щодо видалення нашарування на практиці. В кожному випадку метою було зберегти експонати. Десь це було повне видалення поверхневих записів, задля відкриття

автентичності, десь відновлення до первинного стану, але зі збереженням патини. Кожен випадок унікальний і має оцінюватись з обережним ставленням до автентичності, естетичності та історичності кожної окремої роботи.

Висновки до розділу IV

Сучасна реставрація вже давно вийшла за межі ремесла — вона перетворилася на сферу, в якій кожне рішення вимагає етичного вибору, глибокого знання історії та здатності бачити твір як живу структуру, що змінюється з часом. Саме тому очищення — видалення нашарувань, патини, записів — не може трактуватись як нейтральне чи однозначне втручання. Воно є критичним моментом інтерпретації, який не просто змінює вигляд об'єкта, а формує нове бачення його значення і місця в історії.

У центрі проблематики розчисток стоїть поняття автентичності. Але автентичність — це не щось фіксоване, чітко визначене. Вона постає то як матеріальна складова, то як образ, то як історична пам'ять, що накопичується у шарах часу. Автентичність не можна звести до збереження лише первісного шару. Вона втілюється також у нашаруваннях, патині, навіть у пошкодженнях — тобто в усьому, що творить «другу історичність» об'єкта, яка нерідко не менш значуща за першу.

Тому очищення стає філософською дилемою: зняти — означає щось розкрити, але й щось остаточно втратити. Іноді нашарування справді заважають сприйняттю твору, маскують авторський задум або є результатом некомпетентного втручання. Але в інших випадках вони стають частиною нової історії, нового сенсу — і їхнє збереження може бути не менш важливим, ніж відкриття первісного шару. Саме ця багатовекторність змушує мислити не в межах «видалити або залишити», а в категоріях балансу, обґрунтованості, поваги до об'єкта як до історичної особистості. Очищення — це не просто дія, а форма діалогу. І водночас — форма стриманості: не все, що можна зняти, треба знімати; не все, що здається зайвим, є таким насправді.

Український шлях від реставрації до консервації ще триває і лише частково філософія очищення лише вкорінюється у професійній свідомості. Українська реставрація тривалий час перебувала в межах ремісничого, часто інтервенційного підходу, де поняття «реставрація» охоплювало всі види втручань без розмежування. Проте останні десятиліття демонструють зрушення — від копіювання зовнішніх форм до глибшого розуміння ролі патини, історичних нашарувань, контексту. Особливо це помітно в нових поколіннях фахівців, які не лише переймають світові підходи, а й осмислюють унікальність локального спадку.

У своїх практичних роботах я теж неодноразово стикалася з розчистками. Кожен об'єкт диктує свої умови, кожен вимагає свого підходу. Іноді правильне рішення — повне зняття пізніх записів, іноді — часткове очищення, яке дозволяє залишити патину як ознаку віку. А іноді — стриманість і відмова від втручання, якщо існує ризик втрати навіть дрібної, але цінної частини. Кожен жест — це судження. І саме це робить професію реставратора не лише ремеслом, а формою відповідального мислення.

Зрештою, я дійшла висновку, що сучасна реставрація потребує не лише знань, а й філософії — внутрішньої позиції, яка спроможна поєднати повагу до минулого з чутливістю до теперішнього. Видалення нашарувань не може бути технічним автоматизмом — це завжди моральний вибір, історичне рішення, художнє судження.

ВИСНОВКИ

Дослідження теми видалення різнорідних нашарувань з творів мистецтва в історичній ретроспективі дозволило глибоко зануритись в тему реставраційної практики, яка постійно балансує між збереженням та втручанням, між естетикою й історією, між науковою об'єктивністю та філософським осмисленням. Вивчаючи етапи розвитку методів очищення, було зрозуміло, що йдеться не стільки про технічні процедури, скільки про культуру сприйняття часу, матеріальності й авторства у мистецтві.

У межах цієї роботи вдалося охопити широкий спектр аспектів: від історичних засобів очищення до сучасних фізико-хімічних методів, від філософських концепцій патини та автентичності до практичних кейсів у контексті української школи реставрації. Було вивчено як протягом історії змінювалось ставлення до видалення поверхневих нашарувань як з технічної сторони, так і з філософсько-естетичної. Було розглянуто, опрацьовано і зібрано разом думки різних авторів про «патину» та «автентичність». Було вивчено той шлях, який реставрація пройшла до консервації. Як і чому в якийсь момент люди почали задумуватись над збереженням патини, як частини історії твору мистецтва. Не існує єдиного правильного рецепту для видалення нашарувань.

У багатьох випадках нашарування є не проблемою, а частиною біографії твору. Їхня присутність — це слід часу, доказ еволюції сприйняття, ідентичності, функції. У цьому сенсі реставратор — не хірург, що видаляє зайве, а швидше філософ, який зважає сенси й наслідки.

Українська реставрація як консервація порівнюючи зі світовими практиками перебуває у стані трансформації: між традицією радянської школи й прагненням до міжнародних етичних стандартів. Ми маємо напрацювання, досвід, і водночас — виклики, зумовлені воєнним станом, браком технічного забезпечення, недостатнім системним навчанням та фінансуванням. Проте, як показує практика, українські реставратори часто демонструють інтуїтивно

етичну, глибоко відповідальну роботу — навіть без доступу до найсучасніших технологій.

У результаті проведеного дослідження вдалося всебічно вивчити процес видалення різнорідних нашарувань з творів мистецтва в історичній ретроспективі та етичному вимірі. Вдалося не лише простежити еволюцію методів очищення від найдавніших до сучасних, але й критично осмислити причини їх застосування в різні історичні періоди, залежно від культурного контексту, філософії часу та реставраційних пріоритетів. Встановлено, що ставлення до нашарувань змінювалося від прагнення до «очищення» й естетичної ясності — до усвідомлення їхньої цінності як носіїв історії. Це дало змогу сформулювати комплексне уявлення про видалення нашарувань як про процес, що має бути глибоко обґрунтованим, зваженим і чутливим до кожного конкретного випадку.

Водночас ця тема залишається відкритою для подальших досліджень — зокрема у площині впливу суспільства, медіа та цифрової культури на реставраційні рішення.

У роботі систематизовано як класичні, так і сучасні джерела з теми очищення живопису — від філософських праць П.Філіппо, Ч.Бранді, С.Муңьйоса Віньєса до технічних досліджень Інституту консервації Getty, Г. Гланвілля та українських авторів, зокрема В.Цитовича, Т.Тимченко, О.Рішняка. Було залучено маловідомі в українському дискурсі тексти, перекладені та осмислені у світлі української реставраційної практики. Це дозволило виявити важливі паралелі, відмінності й потенціали для адаптації світового досвіду до українського контексту.

Новизна полягає у міждисциплінарному поєднанні філософських, етичних, технічних і практичних підходів, що не часто розглядаються разом у фаховій літературі. Аналіз сучасного ставлення до патини, реверсивності, критичного судження та соціального контексту автентичності підняв дискусію на новий рівень і дозволив подивитися на очищення як на культурно зумовлений і багатогранний процес, а не лише сукупність технічних процедур.

Кожен твір — це унікальна історія, унікальний матеріал і унікальний виклик. Будь-яка стандартизація тут неможлива без ризику втрати сенсу. Але одне залишається точно зрозумілим, світ рухається до того, щоб менше втручатись в експонати, залишати відбитки історії, приймаючи роботи такими якими вони є. Проте все ще метою реставраторів є консервація робіт мистецтва та адаптування їх для музеїв та людей. Адже ця історія зберігається, щоб якомога більше наступних поколінь змогли побачити її. Ту історію, яка буде справжньою, а не зміненою через уявні «норми» вдосконалення та «омолодження» творів мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бардік М. А. Оновлення розписів Успенського собору Києво-Печерської лаври як джерело їхньої атрибуції // Музеї та реставрація: збірка наукових праць. – Київ: НКПІКЗ, 2018. – С. 19-22
2. Бартош А., Марампольська В. Реставраційні роботи у Спасо-Преображенській церкві м. Глухів // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (6–7 червня 2019 р., Київ). – Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2019. – С. 35–38.
3. Бартош А. Є. Реставрація Троїцької надбрамної церкви у другій половині ХХ ст. (за щоденниками художників-реставраторів Марампольських) // Музеї та реставрація: збірка наукових праць. – Київ: НКПІКЗ, 2018. – С. 23-27
4. Бартош А. Реставрація Троїцької надбрамної церкви у другій половині ХХ ст. // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 07–08 червня 2018 р. / редкол. : В. Г. Чернець (голова) та ін. – Київ : НАКККиМ, 2018. – С. 22–24.
5. Байбарза А.А. Реставрація ікони «Святий Митрофан»: дипломна робота бакалавра. – Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2022. – 36с.
6. Байбарза А.А. Реставрація монументального живопису. Щоденник: майстерня №250, НАОМА. – Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2023. – 15 с.
7. Беліловська А. В. До питання обміну досвідом та підвищення кваліфікації художників-реставраторів Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника // Музеї та реставрація: збірка наукових праць. – Київ: НКПІКЗ, 2018. – С. 29

8. Біскулова С., Андріанова О. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR) // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (6–7 червня 2019 р., Київ). – Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2019. – С. 39–45.

9. Вавричук А. Хімічний та технологічний аналіз складових живопису (грунт, в'язиво) творів мистецтва // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (6–7 червня 2019 р., Київ). – Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2019. – С. 61–64.

10. Інтернет джерело: Aldo Peaucelle. URL: https://www.instagram.com/restauration_de_tableaux_lyon?igsh=cGF2c3A0MW8xdGZ5

11. Інтернет джерело: annemarie. URL: <https://youtube.com/@annemarie2714?si=s5o1Fol2us3bIrU0>

12. Інтернет джерело: Baumgartner Restoration. URL: <https://www.instagram.com/baumgartnerrestoration?igsh=MXBjdzJzcTNRymxhZQ==>

13. Інтернет джерело: History By Lynny. URL: <https://www.instagram.com/historybylynny?igsh=MTZtaGtqNGJrcmVxZW==>

14. Кучма Н. І. Технологія видалення щільних поверхневих забруднень у сучасній реставраційній практиці // Молодий вчений. – 2019. – № 11(75). С. 850–853. – DOI: 10.32839/2304-5809/2019-11-75-180.

15. Лудковський О. Л. “Реставрація” Володимир-Волинського Успенського собору – реліквії XII сторіччя / Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 07–08 червня 2018 р. / редкол. : В. Г. Чернець (голова) та ін. – Київ : НАКККиМ, 2018. – С. 25–26.

16.Откович Т. Особливості реставрації дерев'яної поліхромної скульптури XVII–XVIII ст. (із досвіду роботи Львівської філії ННДРЦ України) // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції (6–7 червня 2019 р., Київ). – Київ : Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, 2019. – С. 301–305.

17.Петрик С.О. Розчинники у станковому живописі та реставрації: історія і сучасність: магістерська робота. – Київ: НАОМА, 2022. – 63 с.

18.Рішняк О. Пати́на в часових трансформаціях творів мистецтва як матеріальна ознака минулого. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 3. С. 93–103.

19.Рішняк О. Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 35. С. 218–225. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.388>

20.Тимченко Т.Р. Термінологічні варіації як відображення парадигми реставраційної діяльності // Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». № 1 (лютий 2021): за матеріалами I Міжнародної наукової конференції... – С. 521 – 529. DOI 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.110

21.Цитович В. І. Проблематика розкриття станкового живопису в сучасній українській реставрації // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини. Тези міжнародної науково-практ. конф. Київ, 2016. – С. 133–135.

22.Цитович В.І. Реставрація: Між парадигмою і теорією // Пам'ятки України. – 2004. – Ч. 2. – С. 30 – 57.

23.Янковська Д. Твори живопису в пам'яткоохоронному законодавстві України: проблеми збереження та реставрації рухомих культурних цінностей // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2021. – Вип. 45. – С. 139–148.

24. Arendt, C. The Role of the Architectural Fabric in the Preservation of Wall Paintings // The Conservation of Wall Paintings... — Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1991. — P. 29–41.

25. Barrett S., Stulik D. An Integrated Approach for the Study of Painting Techniques // Historical painting techniques, materials, and studio practice: preprints of a symposium [held at] University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June 1995 / ed. by A. Wallert, E. Hermens, M. Peek. — Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1995. — C. 6–11.

26. Belishki, S., & Corr, S. (2019). Reflections on Conservation-Restoration Practice Today. A European Perspective. In: Protection of Cultural Heritage, vol. 8. DOI: 10.35784/odk.1024.

27. Caple, C. Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making. London; New York: Routledge, 2000. — 223 c. (Розділ 1 – Perception, Judgement and Learning, c. 1–11)

28. Carlyle, L. A. (1995). Beyond a Collection of Data: What We Can Learn from Documentary Sources on Artists' Materials and Techniques. In A. Wallert, E. Hermens, & M. Peek (Eds.), Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice (pp. 1–5). The Getty Conservation Institute.

29. Casini, A., Chelazzi, D. & Baglioni, P. Advanced methodologies for the cleaning of works of art. Science China. Technological Sciences. Special Topic: Cultural Heritage Conservation. August 2023 Vol.66 No.8: 2162–2182 <https://doi.org/10.1007/s11431-022-2348-7>.

30. Clarkson, C. Minimum intervention in treatment of books. — In: 9th International Congress of IADA Preprints, Copenhagen, August 15–21, 1999. — P. 89–96.

31. Colalucci, G. The Frescoes of Michelangelo on the Vault of the Sistine Chapel: Original Technique and Conservation // The Conservation of Wall Paintings... — Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1991. — P. 67–76.

32.De Bartolo, M. What is authenticity in art?
https://www.academia.edu/30053827/WHAT_IS_AUTHENTICITY_IN_ART

De Bartolo M. What is Authenticity in Art? / Course: ART: Fakes, Forgeries and Authenticity (AHC103F/203G) / Supervised by Prof. Dr. David A. Scott. – [Manuscript]. – University of California, Department of Art History, [без дати], 4 с.

33.Getty Conservation Institute. Evaluation of Cleaning Methods for Modern Paintings // Modern Paints Project. – Los Angeles: Getty Conservation Institute, [6. p.]. URL: <https://www.getty.edu/projects/modern-paints/evaluation-of-cleaning-methods-for-modern-paintings/>

34.Giombini L. But is this really authentic? Revising authenticity in restoration philosophy. *Lebenswelt*, 12 (2018) Pp. 21 – 35. URL: <https://scispace.com/pdf/but-is-this-really-authentic-revising-authenticity-in-1zmk49dggf5.pdf>

35.Giombini L. Conserving the Original: Authenticity in Art Restoration // *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Volume 9, 2017. Edited by Dan-Eugen Ratiu and Connell Vaughan. Pp. 183–201. URL: <https://www.eurosa.org/wp-content/uploads/ESA-Proc-9-2017-Giombini.pdf>

36.Glanville H. Varnish, Grounds, Viewing Distance, and Lighting: Some Notes on Seventeenth-Century Italian Painting Technique // *Historical painting techniques, materials, and studio practice: preprints of a symposium [held at] University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June 1995* / ed. by A. Wallert, E. Hermens, M. Peek. – Los Angeles : Getty Conservation Institute, 1995. – C. 12–14.

37.Gomes, S., Ferreira, C., Nascimento, G., Piorro, L., Cardoso, A., Candeias, A. & Lorena, M. Identification and removal of nonoriginal layers in the 16th century paintings of Funchal's Cathedral altarpiece. *Color Research and Application*. Volume 41, Issue 3. Special Issue: Bridging Science with Art. June 2016. <https://doi.org/10.1002/col.22027>.

38.Hammer, I. The Conservation in Situ of the Romanesque Wall Paintings of Lambach // The Conservation of Wall Paintings... — Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1991. — P. 43–55.

39.Hölling, H. B. (2013). Re:Paik. On time, changeability and identity in the conservation of Nam June Paik's multimedia installations [Thesis, fully internal, Universiteit van Amsterdam]. Boxpress.

40.In: Scott, D.A. Art: Authenticity, Restoration, Forgery. The Cotsen Institute of Archaeology Press, UCLA, 2016. 526 p. URL: <https://escholarship.org/uc/item/5xf6b5zd#page=229>

41.Madrid Alanís, Y. An interpretation on the ideas of Cesare Brandi in the Theory of Restoration // Conversaciones... Núm. 7, Junio 2019. – P. 118–140

42.Mancinelli, F. The Frescoes of Michelangelo on the Vault of the Sistine Chapel: Conservation Methodology, Problems, and Results // The Conservation of Wall Paintings... — Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1991. — P. 57–66.

43.Marín Benito, M. E., & Méndez Sánchez, D. M. (2013). A reflection on the notion of patina and the cleaning of paintings, by Paul Philippot. Intervención: Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, 4(7), 62–74.

44.Meraz, F. Cesare Brandi (1906 to 1988): his concept of restoration and the dilemma of architecture. Conversaciones... con CESARE BRANDI Y GIULIO CARLO ARGAN. Instituto nacional de antropología e historia, Secretaria de cultura ; ICCROM. Núm. 7, Junio 2019, pp. 160 – 174. https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/conversaciones_07_05_meraz_eng.pdf

45.Mora, P., Mora, L., & Philippot, P. (1984). Conservation of Wall Paintings – Preusser, F. Scientific and Technical Examination of the Tomb of Queen Nefertari at Thebes // The Conservation of Wall Paintings... — Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1991. — P. 1–12.

46. Muñoz Viñas, S. Contemporary Theory of Conservation. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005. 240 p. ISBN 0-7506-6224-7. pp. 1-62, 91-105, 158-165, 188-213.

47. Philippot, P. (1969). La noción de la pátina y la limpieza de las pinturas [The notion of patina and the cleaning of paintings]. Working Papers of the Regional Centre for Conservation and Restoration of Cultural Property (Latin America). Mexico City: INAH.

48. Siyamak A. Cleaning and restoration of an oil painting with a polymer gel in Iran. Conservation Science in Cultural Heritage (Mar 2018) Vol. 17, no. 1, pp. 139–147. <https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/7952>

49. Stoner, J.H., Verbeeck-Boutin, M. The impact of Paul Philippot on the theory and history of conservation/restoration // ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017 / Ed. J. Bridgland. – Paris: International Council of Museums, 2017. – Art. 1908. – 7 p.

50. The Institute of Conservation. Conservation Standards and Ethical Guidance. URL: <https://www.icon.org.uk/resources/standards-and-ethics/conservation-standards.html>

51. Walden, S. The Ravished Image or How to Ruin Masterpieces by Restoration. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1985. 174 p.

52. Wang, C. & Cao, Y. & Tie, F. & Camaiti, M. Er:YAG Laser Cleaning of Painted Surfaces: Functional Considerations to Improve Efficacy and Reduce Side Effects. Coatings 2021, 11(11), 315. <https://doi.org/10.3390/coatings11111315>

53. Wikipedia. Венеційська хартія. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Venice_Charter

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

- Іл. 1.** Ікона «Три святителі; Вогненне сходження Пророка Іллі». Мікрознімок. Приклад поверхневих нашарувань (лак, бруд, пил).
- Іл. 2.** Ікона «Три святителі; Вогненне сходження Пророка Іллі». Мікро знімок. Приклад поверхневих нашарувань (лак, бруд, пил).
- Іл. 3.** Hedley, G., & Villers, C. (1995). “Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice”. Приклад поверхневих нашарувань - поновлень.
- Іл. 4.** Ікона «Митрофан Єпископ перший Воронежський» (олія на дереві, XIX ст.) (2021-2023рр.). До реставрації.
- Іл. 5.** Ікона «Митрофан Єпископ перший Воронежський» (олія на дереві, XIX ст.) (2021-2023рр.). Після реставрації.
- Іл. 6.** Фрагмент стінопису та схема розташування збережених фрагментів фрескового розпису в аудиторії НАОМА. 1 — “Портрет жінки у червоній хустці”; 2 — “Портрет чоловіка у зеленому френчі”; 3, 4, 5, 6 — фрагменти портретів; 8 — “Композиція з хатою”; 9 — “Композиція з молотаркою”; 10 — “Композиція з червоним прапором”; 11 — фрагмент декоративно-орнаментального фризу. Приклад поверхневих нашарувань.
- а) Фото автора. б) Малюнок зі статті О.В.Ковальчука «Фрагменти фрескового живопису 20-х років XX ст. у приміщенні НАОМА» // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 17. К.: НАОМА, 2010. С. 276–290.
- Іл. 7.** Фреска студента Михайла Бойчука. Зондаж №4 в процесі реставрації. Зняття поверхневих нашарувань.
- Іл. 8.** Ікона «Три святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (п., о., 132x88 см, XIX ст.). Процес реставрації. Потоншення потемнілого лаку.
- Іл. 9.** Ікона «Три святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (п., о., 132x88 см, XIX ст.). Процес реставрації. Потоншення потемнілого лаку.
- Іл. 10.** Інтернет джерело. Aldo Peaucelle. Ефект «до і після». Зняття пожовтілого лаку.

Іл. 11. Інтернет джерело. annemarie. Ефект «до і після». Зняття бруду та потемнілого лаку.

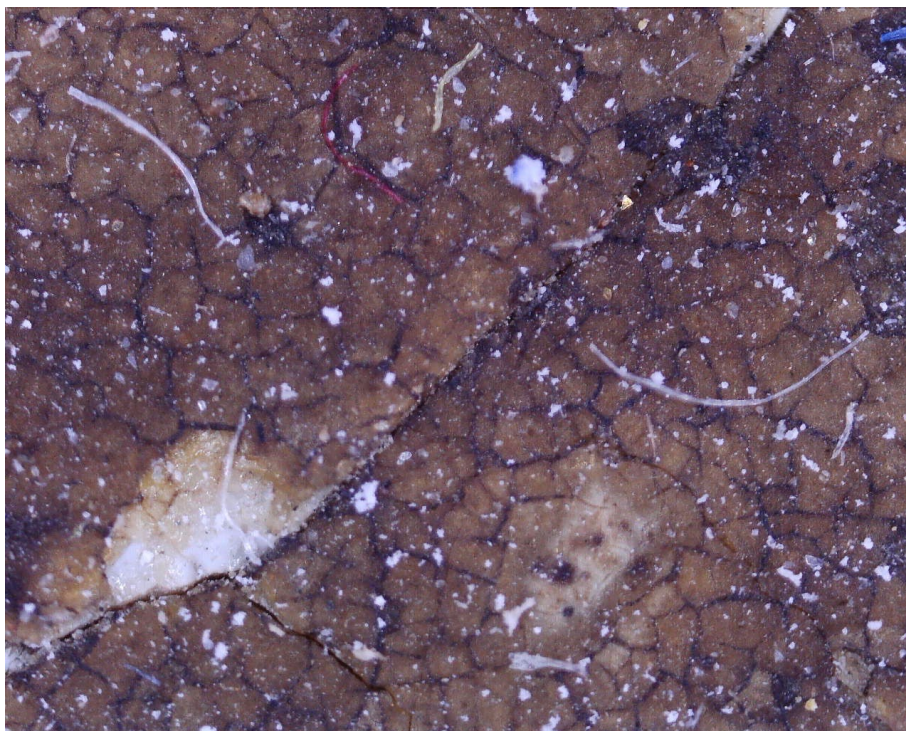
Іл. 12. Інтернет джерело: History By Lynny. Грубе зняття пожовтілого лаку.

Іл. 13. Реставрація картини Яна Сандерса ван Гемессена «Христос як тріумфальний Спаситель»

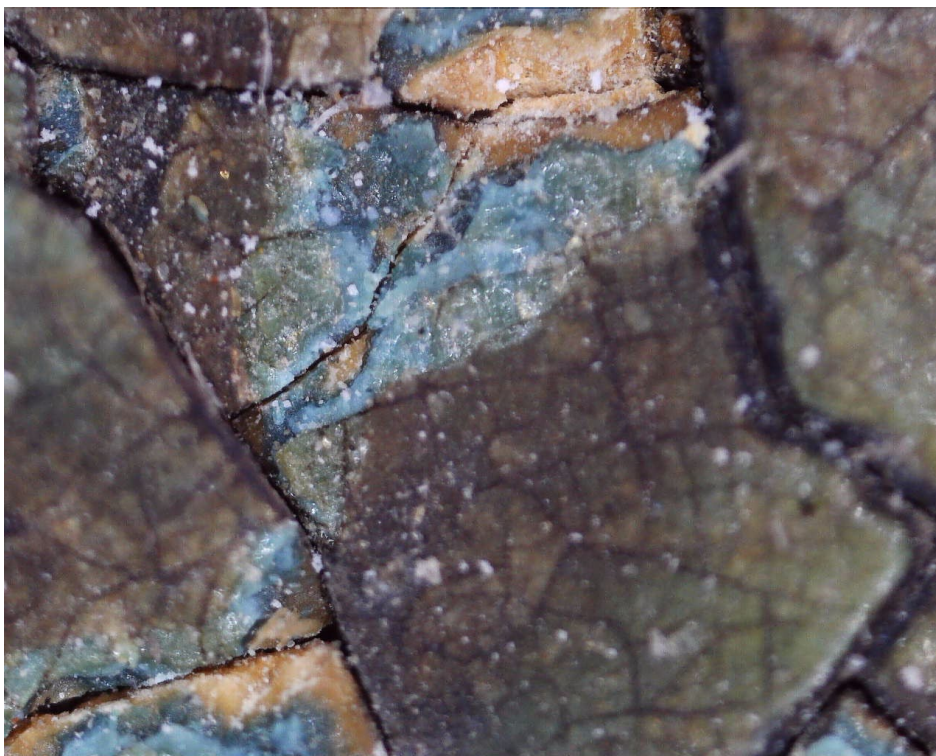
Іл. 14. Gomes, S.[...]Identification and Removal of Nonoriginal Layers in the 16th Century Paintings of Funchal's Cathedral Altarpiece (2016). Картина «Таємна вечеря» при нормальному освітленні. Перемальована картина та картина після очищення та видалення нашарувань.

ДОДАТОК І

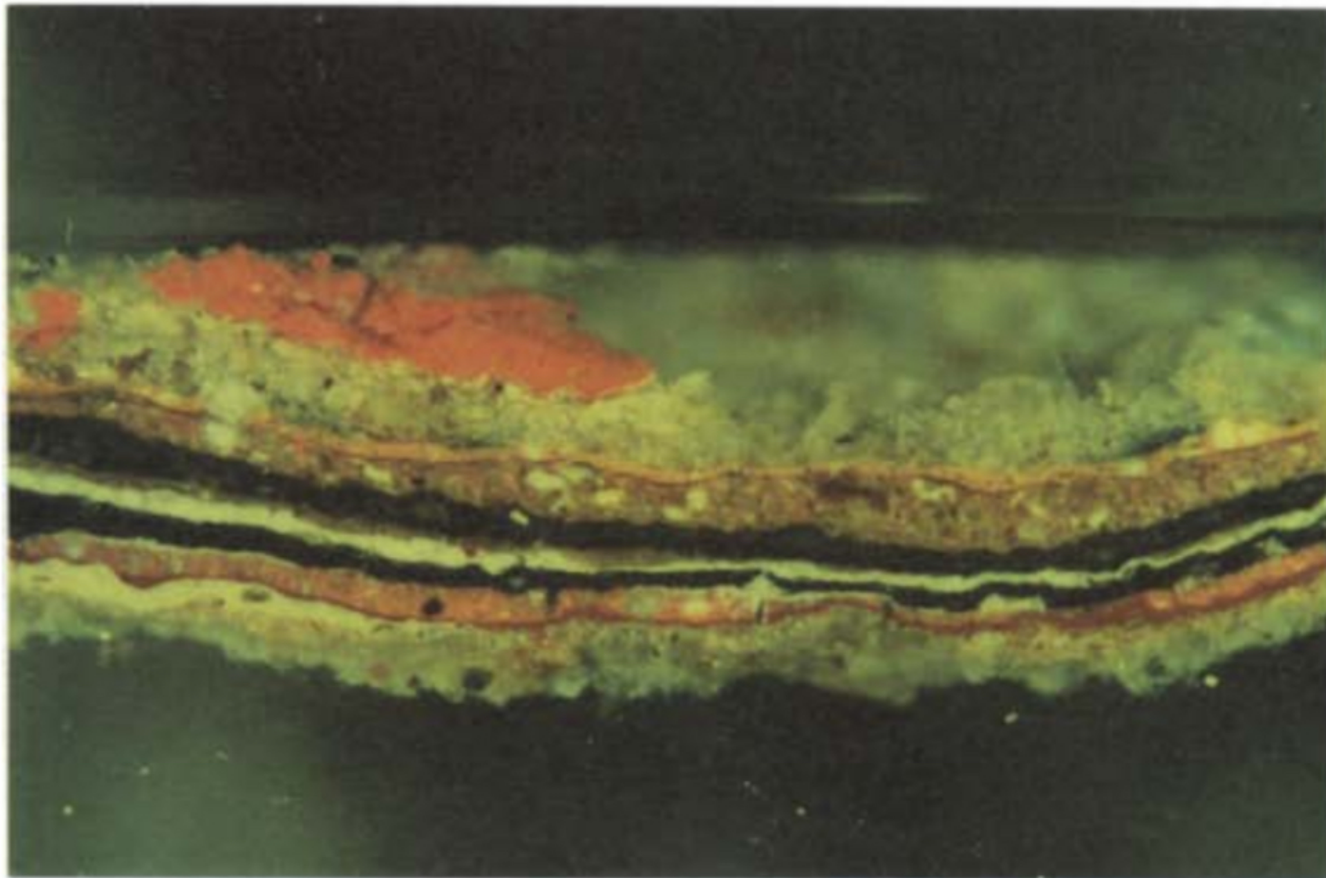
ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1. Ікона «Три святителі; Вогненне сходження Пророка Іллі». Мікрознімок. Приклад поверхневих нашарувань (лак, бруд, пил).



Іл. 2. Ікона «Три святителі; Вогненне сходження Пророка Іллі». Мікро знімок. Приклад поверхневих нашарувань (лак, бруд, пил).



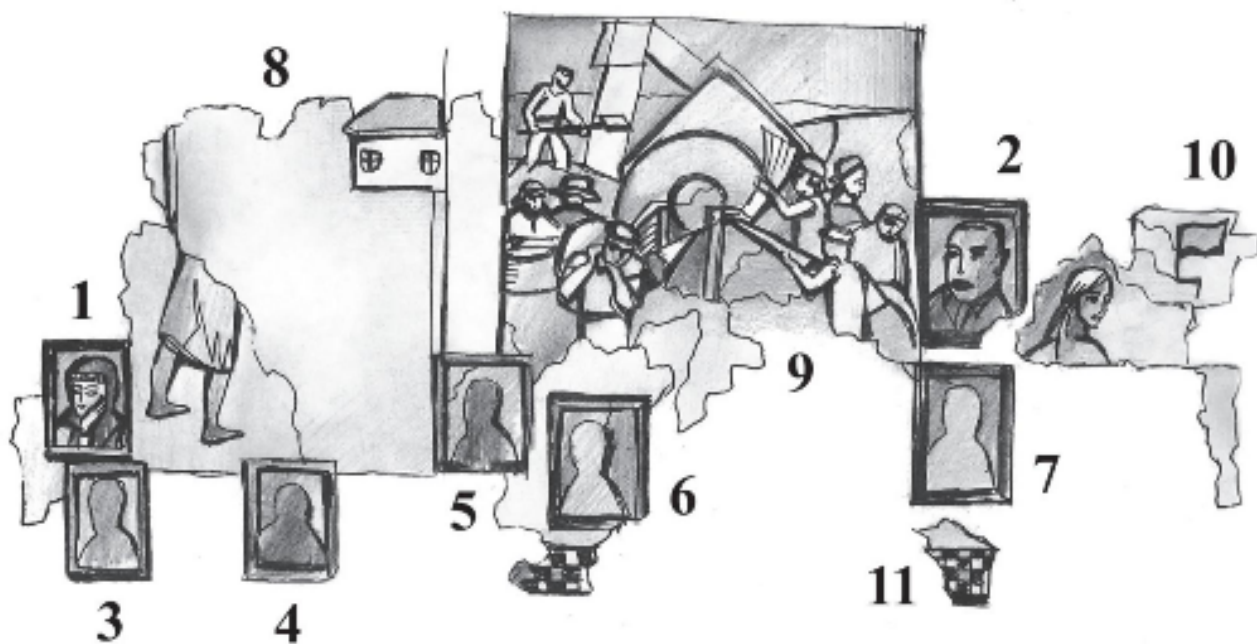
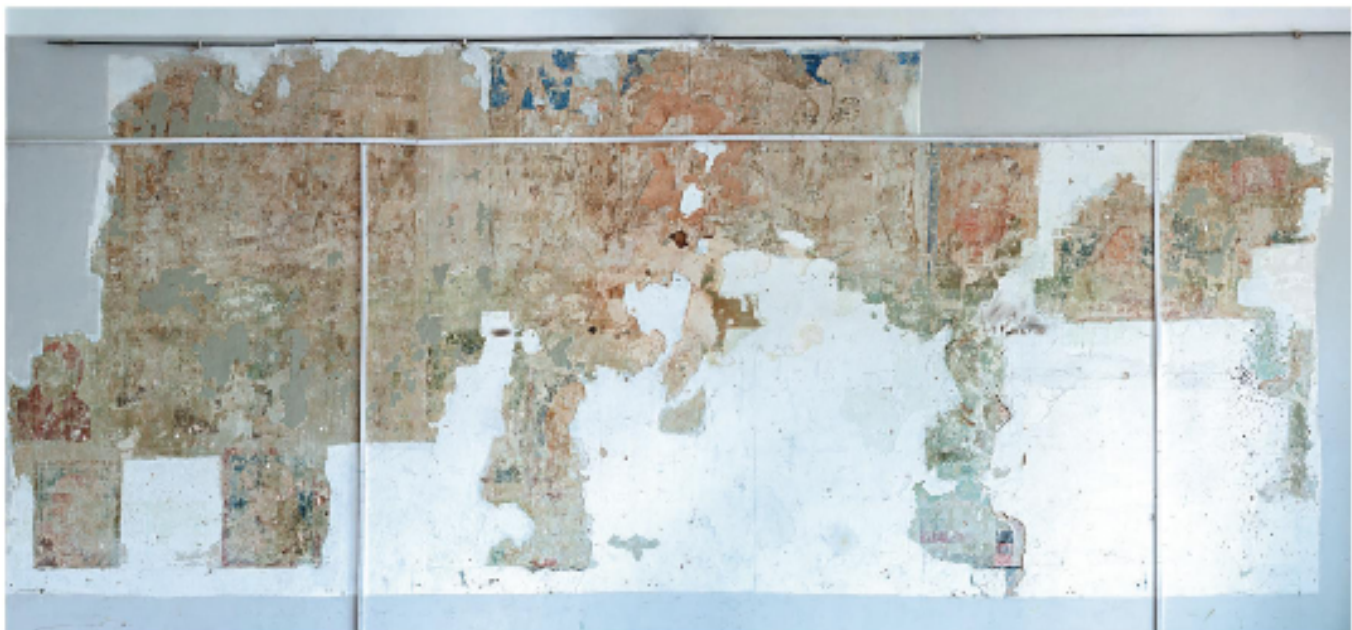
Іл. 3. Hedley, G., & Villers, C. (1995). "Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice".
Приклад поверхневих нашарувань - поновлень.



Іл. 4. Ікона «Митрофан Єпископ перший Воронежський» (олія на дереві, ХІХ ст.) (2021-2023рр.). До реставрації.



Іл. 5. Ікона «Митрофан Єпископ перший Воронежський» (олія на дереві, ХІХ ст.) (2021-2023рр.)
Після реставрації.



Іл. 6. Фрагмент стінопису та схема розташування збережених фрагментів фрескового розпису в аудиторії НАОМА. 1 — “Портрет жінки у червоній хустці”; 2 — “Портрет чоловіка у зеленому френчі”; 3, 4, 5, 6 — фрагменти портретів; 8 — “Композиція з хатою”; 9 — “Композиція з молотаркою”; 10 — “Композиція з червоним прапором”; 11 — фрагмент декоративно-орнаментального фризу. Приклад поверхневих нашарувань.

а) Фото автора. б) Малюнок зі статті О.В.Ковальчука «Фрагменти фрескового живопису 20-х років XX ст. у приміщенні НАОМА» // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 17. К.: НАОМА, 2010. С. 276–290.



Іл. 7. Фрески студента Михайла Бойчука. Зондаж №4 в процесі реставрації. Зняття поверхневих нашарувань.



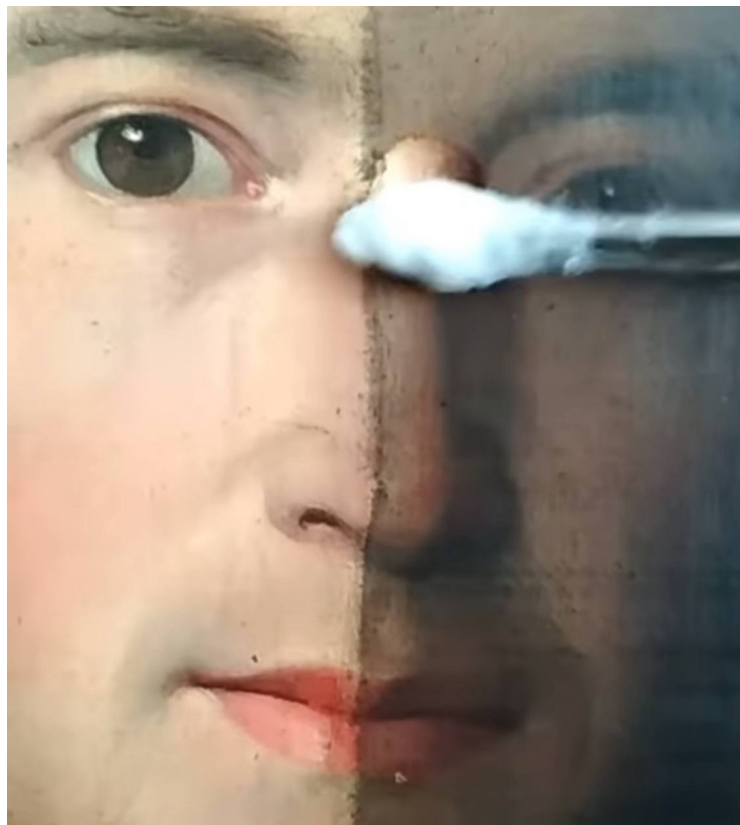
Іл. 8. Ікона «Три Святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (п., о., 132х88 см, ХІХ ст.). Процес реставрації. Потоншення потемнілого лаку.



Іл. 9. Іл. 9. Ікона «Три Святителі; Вогненне сходження пророка Іллі» (п., о., 132х88 см, ХІХ ст.). Процес реставрації. Потоншення потемнілого лаку.



Іл. 10. Інтернет джерело. Aldo Peaucelle. Ефект «до і після». Зняття пожовтілого лаку.



Іл. 11. Інтернет джерело. annemarie. Ефект «до і після». Зняття бруду та потемнілого лаку.



Іл. 12. Інтернет джерело: History By Lynny. Грубе зняття пожовтілого лаку.



Іл. 13. Реставрація картини Яна Сандерса ван Гемессена «Христос як тріумфальний Спаситель»



Іл. 14. Gomes, S.[...]Identification and Removal of Nonoriginal Layers in the 16th Century Paintings of Funchal's Cathedral Altarpiece (2016). Картина «Таємна вечеря» при нормальному освітленні. Перемальована картина та картина після очищення та видалення нашарувань.