

- ◆ Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
- ◆ Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти
- ◆ Східний регіональний науково-мистецький центр НАМ України
- ◆ Харківська державна академія дизайну і мистецтв
- ◆ Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

30 РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

МАТЕРІАЛИ
МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ



ХАРКІВ 2024

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти
Східний регіональний науково-мистецький центр НАМ України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

30 РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Матеріали міжнародної наукової конференції

22 листопада 2024 р.

Міжнародна наукова конференція «30 років кафедрі реставрації та експертизи творів мистецтва» // Збірник наукових матеріалів. 22 листопада 2024 року, ХДАДМ. – Харків, 2024. – 132 с. (укр., англ. мов.).

У збірнику представлені матеріали Міжнародної наукової конференції «30 РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА», яка відбулася 22 листопада 2024 року в Харківській державній академії дизайну і мистецтв.

Тематика конференції: історія реставрації в Україні і світі, історія кафедри РЕТМ ХДАДМ; руйнування мистецьких та культурних пам'яток в Україні в наслідок агресії рф.; стратегії відновлення пам'яток культури і образотворчого мистецтва, пошкоджених внаслідок агресії рф.; превентивна консервація пам'яток мистецтва та культури; традиції та інновації в практичній реставрації творів мистецтва; експертиза творів мистецтва.

Редакційна колегія:

Олександр СОБОЛЕВ. професор, член-кореспондент НАМ України, кандидат мистецтвознавства/PhD, ректор, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ. доцент, кандидат мистецтвознавства/PhD, проректор з науково-дослідної роботи ХДАДМ

Вячеслав ШУЛІКА. Художник-реставратор, кандидат мистецтвознавства/PhD, доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Голова секції реставрації творів мистецтва ХО НСХУ. м. Харків, Україна

Анатолій ДОЛУДА. Кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Провідний науковий співробітник ННЦ «Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса». м. Харків, Україна

Костянтин ЖЕРНОКЛЬОВ. Кандидат хімічних наук, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Максим ТЕРЕХОВ. Доктор філософії, художник-реставратор, старший викладач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Наталія ДЕРИГУЗ. Доктор філософії, художниця-реставраторка, викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Артем ДЕРЕВ'ЯНКО. Художник-реставратор. Старший викладач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Олена КІШКУРНО. Художниця-реставраторка. Старша викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Наталія АНТОНЕНКОВА. Художниця-реставраторка, викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Катерина ХОМЕНКО. Художниця-реставраторка, викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Текст публікується в авторській редакції.

Автори (для студентів і аспірантів – наукові керівники) несуть відповідальність за зміст і якість наукового матеріалу



Фото 1. Викладачі кафедри живопису та кафедри реставрації творів мистецтва Харківського художньо-промислового інституту. На перегляді робіт на каф. РТМ 1996 р.
(стоять: Ю. Гализ, Ф. Дерезус, О. Безруков, О. Азаркін, Г. Коновалов, Ю. Стародубцев, **Ю. Ковальов** (зав. каф. РТМ 1996 – 2000 рр.), В. Жердзицький, Ю. Вінтаєв, О. Кулаков, **Н. Чурілова** (викл. каф. РТМ), **М. Мглинець** (викл. каф. реставрації), **О. Краснов** (зав. каф. РТМ 1994 – 1996); сидять: В. Чурсіна, Н. Мінько, В. Стеценко, О. Белаи, **Т. Краснова** (ст. викл. каф. РТМ), О. Жердзицький



Фото 2. Кафедра реставрації станкового та монументального живопису, Харківська державна академія дизайну і мистецтв. 2017 р.
(стоять: викл. М. Терехов, викл. Н. Заїкіна, викл. О. Кішкурно, ст. викл. А. Дерев'янка, зав.лаб. Н. Антоненкова, зав. лаб. Н. Майборода, викл. І. Хомутов, викл. К. Хоменко. Сидять: проф. В. Вишневський, доц. зав. каф (2000 – 2022) А. Долуда, доц. В. Шуліка

З М І С Т

Вячеслав ШУЛІКА, м. Харків, Україна

ТРИДЦЯТЬ РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ 6

Daniel FITZENREITER, м. Потсдам, Німеччина

„DIE HIESIGEN MALER“ POTSDAMER MALER UND RESTAURATOREN IM 18.
JAHRHUNDERT («Місцеві художники». Потсдамські художники та реставратори 18 століття) 11

Олена ЧЕРНЯХІВСЬКА, м. Київ, Україна

МУЗЕЙНА РЕСТАВРАЦІЯ ТА РЕСТАВРАТОРИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ:
ЗДОБУТКИ ТА ВТРАТИ У СВІТЛІ ВНУТРІШНЬОДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ 13

Анастасія БОГДАН, м. Київ, Україна

ДВІ СТРАТЕГІЇ В РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ АКТУ ВАНДАЛІЗМУ 22

РЕСТАВРАЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

Вячеслав ШУЛІКА, Анатолій ДОЛУДА, Максим КІЛОЧКО, м. Харків, Україна

РАНИ ВІЙНИ: РОЗПИС МИКОЛИ УВАРОВА
В КОЛИШНІЙ САДИБІ МИХАЙЛА СОКОЛОВА У ХАРКОВІ 26

Василь КАРПІВ, м. Львів, Україна

МЕТОД «TRANSFER» ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ РІЗНОЧАСОВОГО
МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ НА ПРИКЛАДІ КАМ'ЯНИЦЬ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 30

Максим ТЕРЕХОВ, м. Харків, Україна

ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ 36

ПРЕВЕНТИВНА КОНСЕРВАЦІЯ

Ігор БАБІЙ, м. Київ, Україна

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ УФ-ФІЛЬТРІВ – ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ
ПРЕВЕНТИВНОЇ КОНСЕРВАЦІЇ ФОТОМИСТЕЦТВА. 42

Арсен ШПАК, м. Львів, Україна

ПРЕВЕНТИВНА КОНСЕРВАЦІЯ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ
НЕ ІНВАЗИВНИЙ ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ДРУКОВАНИХ ПАМ'ЯТОК 45

ЕКСПЕРТИЗА ТА РЕСТАВРАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПАМ'ЯТОК

Артем ПОГРІБНИЙ, м. Харків, Україна

ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ І АТРИБУЦІЇ КАРТИНИ «ТОВІЙ З АНГЕЛОМ»
З ЗБРАННЯ ПОЛТАВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ 50

Олена АНДРІАНОВА, Світлана БІСКУЛОВА, Максим САГАЙДАК, Валерія ЛЕОНЕНКО, м. Київ, Україна

ЖАНРОВА СЦЕНА РОБОТИ НЕВІДОМОГО ГОЛЛАНДСЬКОГО
ХУДОЖНИКА ХVІІ СТ. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ 54

Ірина БОГДАНОВА, Надія РОМАНЕНКО, м. Київ, Україна КОНСЕРВАЦІЯ ТА РЕАТРИБУЦІЯ ІКОНИ «СОБОР АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА»	58
Люба КОСТЬ, Олена ЦЕЛУЙКО, Мирослава ДРУЛЬ, м. Львів, Україна «ПОРТРЕТ СЕСТЕР КУЛЬЧИЦЬКИХ». ОДНЕ ПОЛОТНО, ДВІ КАРТИНИ	63
Лідія МАКСИМЕНКО, Костянтин ЖЕРНОКЛЬОВ, м. Харків, Україна ПРОБЛЕМИ ОЧИЩЕННЯ ТВОРІВ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ	66
Мирослава ПОГРІБНА, Наталія АНТОНЕНКОВА, м. Харків, Україна РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ, ТЕХНІКИ ТА СТИЛІСТИКИ ОХТИРСЬКОЇ ІКОНИ БОГОМАТЕРІ НЕВІДОМОГО АВТОРА ХІХ СТОЛІТТЯ. ПОРІВНЯННЯ ОХТИРСЬКОЇ ТА САМАРСЬКОЇ (НОВОКОДАЦЬКОЇ) ІКОН	68
Марта МУРАВЕЦЬ, м. Луцьк, Україна ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНІ О. БАЙДУКОВА «ОСІНЬ»	72
Лідія МАКСИМЕНКО, Наталія АНТОНЕНКОВА, м. Харків, Україна РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ»	76
Олена КІШКУРНО, м. Харків, Україна ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ ПОЗОЛОЧЕНОГО РІЗЬБЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВІДНОВЛЕННЯ ПАМ'ЯТОК ЕПОХИ ФРІДРІХСЬКОГО РОКОКО З МУЗЕЇВ НІМЕЧЧИНИ	82
Анастасія СТРЕЛЬЦОВА, м. Київ, Україна КАТЕГОРІЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВІ	88
Наталія АНТОНЕНКОВА, м. Харків, Україна, Владислав ЛИТВИНЕНКО, м. Хмельницький, Україна ВПЛИВ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ НА РОЗПОВСЮДЖЕНІ ІКОНГРАФІЧНІ СЮЖЕТИ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ	93
Олексій ЧЕКАЛЬ, м. Харків, Україна ІКОНОГРАФІЯ ЄВАНГЕЛІСТІВ В СОФІЇ КИЇВСЬКИЙ ТА КАЛІГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ	101
Ольга ПУКЛІЧ, Анатолій ДОЛУДА, м. Харків, Україна МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ В ТВОРЧОСТІ ЄГОРА ШРЕЙДЕРА.	113
Дарина СОКОЛОВА, м. Харків, Україна ОБРАЗ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЛТАВЩИНИ	115
Віктор ОСАДЧИЙ, м. Кременгук, Україна ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНИХ ТВОРІВ І. В. ЗАДОРЖНОГО КРЕМЕНЧУЦЬКОГО ПЕРІОДУ (1970 – 1972 рр.)	123
Ірина ВІТЕР, м. Харків, Україна ХРАМ ЗАГАРТОВАНИЙ ЧАСОМ – УСПЕНСЬКИЙ КАФЕДРАЛЬНИЙ СОБОР МІСТА КРЕМЕНЧУКА.	126
СПИСОК АВТОРІВ	130

УДК 7.025.4:75.03

Вячеслав ШУЛІКА

м. Харків, Україна

ТРИДЦЯТЬ РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

У 2024 році кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв відзначила своє тридцятиріччя. У 1988 р. при кафедрі живопису Харківського художньо-промислового інституту була відкрита секція реставрації живопису. У 1994 р. відбувся перший випуск реставраторів, того ж року секція реставрації була перетворена на окрему кафедру, яка протягом 30 років випускає фахівців-реставраторів. Стаття присвячена історії реставрації на Слобожанщині, кафедрі РЕТМ ХДАДМ, сучасним викликам, які постали перед колективом кафедри у зв'язку з російсько-українською війною.

Ключові слова: реставрація, консервація, Харків, ХДАДМ, кафедра РЕТМ, історія реставрації.

In 2024, the Department of Restoration and Expertise of Artworks at the Kharkiv State Academy of Design and Arts celebrated its thirtieth anniversary. In 1988, a section for painting restoration was established within the Department of Painting at the Kharkiv Art and Industrial Institute. In 1994, the first graduates in restoration completed their studies, and in the same year, the restoration section was transformed into an independent department, which has been training restoration specialists for 30 years. This article is dedicated to the history of restoration in Slobozhanshchyna, the Department of Restoration and Expertise of Artworks at KSADA, and the contemporary challenges faced by the department's staff due to the russo-Ukrainian war.

Keywords: restoration, conservation, Kharkiv, KSADA, Department of Restoration and Expertise of Artworks, history of restoration.

Слід підкреслити, що заснуванню у 1994 р. кафедри реставрації живопису в Харківському художньо-промисловому інституті (ХХПІ, зараз ХДАДМ) передувала жвава реставраційна діяльність на Слобожанщині, яка тривала протягом кількох століть. Заснування кафедри реставрації стало логічним продовженням тривалого історичного процесу.

Кафедра реставрації живопису в ХХПІ стала другою кафедрою в Україні після кафедри техніки та реставрації Київського художнього інституту (заснована у 1969 р., вважається першою в колишньому СРСР).

Історію реставраційної справи на Слобожанщині можна поділити на декілька періодів. Перший період характеризувався роботою іконописців-поновителів, діяльність яких зафіксована вже в період формування слобідських полків (середина–друга половина XVII ст.). Дані про іконописців-поновителів містяться в слобожанських легендах про Каплунівську та Пряжевську ікони Богоматері, а окремі методи реставрації можна почути в легендах про ікони (Охтирська, Пряжевська ікона).

Протягом XIX ст. в справі «реставрації»-поновлення ікон, на рівні з місцевими іконописцями брали участь й професійні художники, такі як, Іван Куликовський, який працював у Харкові (поновлення іконостасу Харківського Успенського собору в 1831 р.) [3] і в Києві (роботи в Києво-Печерській лаврі у 1825 р.) [4, с.68] та чугуївський живописець Іван Бунаков (перший вчитель І.Рєпіна), який у 1876 р. поновив іконостас церкви Преображення Старохарківського (Куряжського) монастиря [12].

У 1886 р. в Харкові відбулося відкриття Художньо-промислового музею, який став першим публічним художнім музеєм на українських землях у складі російської імперії [7]. Реставраційні роботи в музеї виконував випускник Імператорської академії мистецтв, живописець та іконописець Микола Уваров (1861–1942), який після закінчення академії у 1890 р. повернувся до Харкова.

Новим етапом в історії реставрації на Слобожанщині став початок XX ст. Цей етап характеризувався першими спробами наукового розкриття пам'яток іконопису, а також початком освіти реставраторів. Багато в чому зацікавлення іконою, як пам'яткою історії та мистецтва, було викликане проведеним у Харкові XII Археологічним з'їздом (1902). На виставці, яка була відкрита під час з'їзду, тільки експозиція церковних старожитностей нараховувала близько 2000 експонатів [7]. Завдяки накопиченню наукових знань про давнє церковне мистецтво, відбулися кардинальні зміни у ставленні до ікони та іконопису. Ікона перестала сприйматися тільки як цікавий примітив, а іконописець без академічної освіти – як малоосвічений ремісник. На державному рівні було зроблено спробу повернути образ «ідеального іконописця» – високодуховного, освіченого, вправного майстра. Для цього, в найбільших іконописних осередках імперії – в селах Палех, Мстера, Холуй (тоді Володимирська губ.) та в слободі Борисівка на Східній Слобожанщині (тоді Курська губ.) – були створені державні Навчально-іконописні майстерні

(НІМ) [16]. Слобода Борисівка стала знаним іконописним центром у другій половині XVIII ст., коли територіально входила до Харківського намісництва [16]. На початку XX ст. Борисівка була широко відома як центр ікономалярства, в якому за рік виготовлялося від 500000 до 700000 ікон [16]. Діяльність борисівських іконописців викликала зацікавлення сучасників і неодноразово згадувалася в публікаціях початку XX ст. [16]. Разом з іконописом, в НІМ, зокрема в Борисівці, було започатковано викладання реставрації, що зробило Борисівську НІМ першим навчальним закладом на історичних українських землях, де викладалася реставрація іконопису. Якщо викладацький склад іконописців складався переважно з професійних художників, часто з академічною освітою, то реставрацію в Борисівській НІМ, згідно з припущенням курського дослідника І. Пріпачкіна, міг викладати мстерський іконописець Олександр Модоров (викладав у 1902–1907 рр.). За свідченням завідувача НІМ В. Богданова, О. Модоров міг без перемалювань відновити ікону до її первісного вигляду, вмів видаляти записи та стару оліфу [16]. О. Модорова високо цінували, як фахівця, тому що місцеві іконописці не могли запропонувати нічого, крім повного або часткового перемалювання ікони. З початком Першої світової війни діяльність НІМ поступово згасає, а з приходом до влади більшовиків зовсім припиняється.

Слід звернути увагу, що на початку XX ст. фахову підготовку художників (деякі з них у майбутньому присвятили своє життя реставраційній справі) здійснювали в Харківській рисувальній школі. Так, протягом 1905–1909 рр. тут навчався Олексій Рибніков (1887–1949), який у 1919 р. заснував та керував реставраційною майстернею в Державній Третяковській галереї, викладав у художніх вишах Харкова та Москви, видав знакові для свого часу наукові роботи «Фактура классической картины» (1927) та «Техника масляной живописи» (1935) [15].

Під час Першої світової війни, завдяки віддаленості від фронту, Слобожанщина стала місцем, куди були евакуйовані пам'ятки історії та культури, в першу чергу з Волинської губернії. Це евакуація збірки Волинського Давньохрестища (м. Житомир) та евакуація Миколаївського Милецького монастиря (с. Мильці, зараз Волинська обл.). З Милецького монастиря привезли святині, серед яких був шанований образ св. Миколая пензля сучавського майстра Григорія Босиковича (XVI ст.) [10]. Частина братії оселилася в Богодухівському монастирі, інша частина на чолі з настоятелем – у м. Ізюм. До Ізюму була перенесена й ікона св. Миколая. Для підтримки монастиря духовна влада Харківської єпархії дозволила проведення хресних ходів з чудотворною іконою, під час яких

ікона почала вкриватися сіткою кракелюрів, а дошки основи почали розклеюватися. У 1916 р. в Харкові, під час лагодження основи ікони, почав відокремлюватися верхній фарбовий шар живопису, оголивши оригінальний фарбовий шар XVI ст. Перше пробне розчищення ікони св. Миколая провів сам столяр за допомогою стамески. Про знахідку було повідомлено настоятелю Милецького монастиря – архімандриту Алексію та архієпископу Харківському Антонію (Храповицькому), з благословення яких повне розкриття ікони провів учень І. Рєпіна, харківський художник Іван Москальов [10]. Перед розкриттям стародавнього живопису була виготовлена копія верхнього фарбового шару ікони, який датували XVIII ст.

Після розкриття ікони, відкритий образ св. Миколая був презентований громадськості, що викликало потужний резонанс. Про цю подію залишили свої відгуки відомі харківські вчені: протоієрей П. Фомін, Д. Гордєєв, С. Таранушенко, оглянути результати реставрації приїхав відомий московський іконописець та реставратор Григорій Чіріков (1882–1936). Результати роботи в цілому були високо оцінені. Але, у 1972 р. С. Таранушенко у своєму листі до мистецтвознавця Василя Пуцка дещо іронічно описував розчищення Милецької ікони, згадуючи, що сам по собі ажітаж був пов'язаний із загальним тоді захопленням розкриттям старовинних ікон. Згідно Таранушенку, І. Москальов, зачинившись, проводив розкриття ікони за допомогою молотка й стамески. Ікону врятувало тільки те, що левкас XVI ст. мав виняткову міцність [10]. Незважаючи на це, розкриття Милецького образу стало значною подією в історії реставрації на Слобожанщині напередодні революційних подій.

Окремі відголоски великої евакуації пам'яток з Волині на Харківщину під час Першої світової війни відчутні й сьогодні. У червні 2017 р. в художній галереї ім. Г. Семірадського відбулася виставка «Православна ікона на Слобожанщині», яка була організована Центром краєзнавства ім. академіка П.Т.Тронька Харківського національного університету ім. В.Каразіна. На виставці були представлені пам'ятки сакрального мистецтва переважно XIX – початку XX ст., але центром експозиції була велика ікона Божої Матері XVIII ст. (140 X 87 X 2.5), надпис на якій свідчив, що це є саме Милецький образ. Ікона мала широкі аматорські перемалювання, але загальну композицію можна було прочитати. Як було пізніше з'ясовано, ікона зберігається в Балаклеїському р-ні (Харківська обл., Ізюмська єпархія УПЦ). В контексті історії реставрації цікавим є напис на зворотному боці ікони: *«По условию обновления икону вытирать надо лишь сухой тряпкою. Но отнюдь не маслом и водою»*. Напис є цікавим, бо свідчить не лише про

поновлення ікони на початку ХХ ст., а й містить рекомендації щодо подальшого зберігання твору [24].

Реставрація інших волинських ікон, які опинилися в Харкові, проводилася, переважно, в 1920-і рр. У цей час реставрацією в новоствореному Музеї Українського мистецтва у Харкові, під час відряджень, займався Микола Касперович (1886–1938, був розстріляний). У 1920-х рр. М. Касперович – головний реставратор Музейного містечка у Києві, був одним із провідних українських фахівців з реставрації [13–15, 23, 25]. З «харківських реставрацій» М. Касперовича достеменно відомо розчищення з-під пізніших записів ікони Христа Пантократора з Дубенського монастиря (др. пол. XVI ст., зараз зберігається у Харківському художньому музеї) [23, 25]. До методів роботи М. Касперовича відноситься обмежене втручання в пам'ятки, використання «м'яких» розчинників, не видалення, а потоншення або вирівнювання лакової плівки, відмова від спірних реконструкцій, тонування втрат фарбового шару нейтральним тоном, збереження старих реконструкцій в місцях втрат фарбового шару [13].

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. у Харкові реставрацією олійного живопису займався й знаний на початку ХХ ст. харківський живописець Іван Святенко [15], відомий своїми портретами та розписами Благовіщенського собору у Харкові.

1930-ті рр. в СРСР ознаменувалися зниженням інтересу до реставрації пам'яток історії та мистецтва, відбулися ліквідації реставраційних організацій та репресії реставраторів. Однак в цей час, в Українській картинній галереї у Харкові діяла реставраційна майстерня, де реставратором працював знаний харківський священик та науковець, колишній духовник Харківського художнього училища – протоієрей Петро Фомін (1866–1938, був розстріляний), крім нього, у записях директора Лебединського художнього музею Б.К. Руднева зазначено, що 8 – 14 серпня 1937 р. лаборант Харківської картинної галереї П.П. Архипов відреставрував у музеї 30 картин російських художників [15, с. 146].

У цей складний і драматичний період, у 1938 р., у Харкові була опублікована робота хіміка-технолога, співробітника утворених у 1938 р. Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (м. Київ) В. Лоханько – «Художні матеріали і техніка живопису» [1]. Це видання мало розділ, присвячений реставрації живопису і стало першим посібником з реставрації станкового і монументального живопису, опублікованого українською мовою.

Відомостей про реставраційні роботи на Слобожанщині в 1950–60 рр. практично немає. У середині 1960-х рр., завдяки зусиллям директора Харківського художнього музею (ХХМ) Миколи Работягова, при

музеї, була створена реставраційна майстерня [18]. Крім того, М. Работягов опікувався пам'ятками монументального живопису Харкова, ініціював реставрацію монументального панно Є. Лансере (1932) в БК Південної залізниці (у 2011–2012 була проведена чергова реставрація розписів Є. Лансере, детальніше у статтях Шуліки В.В. [21; 22]).

У 1970–1980-і рр. основну роботу щодо реставрації живопису в Харкові виконували співробітники ХХМ, серед яких найбільш згадується Є. Варібрус [6]. Попри організовану реставраційну майстерню, реставрація музейних зібрань Слобожанщини до середини 1980-х рр. виконувалася, переважно, в спеціалізованих реставраційних організаціях СРСР (Ленінград, Київ, Львів) [6].

У 1984 р. був відкритий Харківський філіал Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (зараз ННДРЦУ) [19], діяльність якого поширилася на музейні зібрання сходу України.

Все це підготувало основу, на якій наприкінці 1980-х рр. почала розвиватися реставраційна освіта у Харкові. Тоді, у 1988 р. при кафедрі живопису ХХПІ було відкрито секцію реставрації живопису, першим викладачем якої став вихованець Інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна (Ленінград) Вячеслав Лисов. У 1991 р. секція була перетворена на відділення, яке очолив художник-реставратор I кваліфікаційної категорії Володимир Краснов. Період становлення майбутньої кафедри проходив у тісних контактах із провідними фахівцями-технологами та реставраторами СРСР, серед яких були А. Альошин, М. Дев'ятов, І. Горин, М. Козлова. У 1994 р. відділення реставрації живопису стало самостійною випускною кафедрою (у 1994 – 1996 рр. кафедру очолював В. Краснов, у 1996–2000 рр. доц., к.т.н. Юрій Ковальов, у 2000 – 2022 р. доц., к.т.н. Анатолій Долуда, з 2022 р. доц. канд.мист. Вячеслав Шуліка). У цьому ж 1994 році відбувся і перший випуск молодих фахівців.

В ХДАДМ здійснюється підготовка реставраторів станкового живопису, з 2000 р. – підготовка реставраторів станкового і монументального живопису, з 2019 р. була змінена назва кафедри – «Реставрації та експертизи творів мистецтва», що було обумовлено поглибленим вивченням експертної справи.

На кафедрі РЕТМ здійснюється підготовка бакалаврів та магістрів з реставрації станкового та монументального живопису; відбувається підготовка фахівців з експертизи творів мистецтва. З 2016 р. підготовка докторів філософії.

Протягом навчання студентам викладаються дисципліни: реставрація станкового олійного та темперного живопису, монументального живопису, кераміки, антикварна справа та методи дослідження творів мистецтва, техніка та технологія живопису,

копіювання олійного та темперного живопису, спеціалізація та спеціалізація, іконографія, музейна справа, історія реставрації, превентивна консервація та консервація. Крім того, студенти навчаються живопису та рисунку, історії мистецтва та дисциплінам загальноосвітнього блоку.

Оволодіти знаннями студентам допомагають виїзні практики, під час яких реставруються твори мистецтва, що належать музейним та приватним збіркам, релігійним громадам та громадським організаціям. Реставраційні практики проходили в Пархомівському художньому музею (Харківська обл.), Алупкінському палацово-парковому музею-заповіднику (2005–2013), в храмах Харківської, Одеської, Чернівецької обл. та на інших об'єктах. Кафедра підтримує зв'язки з науково-реставраційними закладами, музеями та здійснює активну наукову діяльність, до якої залучаються студенти та співробітники. Крім того, студенти та співробітники кафедри беруть участь у художніх та реставраційних виставках.

На кафедрі РЕТМ працює колектив художників-реставраторів та науковців: доценти, кандидати наук В. Шуліка (завідувач кафедри), А. Долуда, К. Жернокльов, ст. викладачі А. Дерев'янка, О. Кішкурно, М. Терехов (PhD), викладачі К. Хоменко, Н. Антоненкова, Н. Деригуз (PhD).

Крім науково-дослідних робіт, пов'язаних з реставраційною діяльністю, кафедра РЕТМ виконує роботи за замовленнями слідчих та правоохоронних органів, судів, прокуратури та СБУ, пов'язаних з експертною діяльністю.

Високий рівень підготовки випускників кафедри дозволяє успішно працювати в реставраційних закладах і музеях України та Європейського Союзу.

Кафедра РЕТМ, аналізуючи свою діяльність, постійно проводить роботи з самовдосконалення методів викладання, засобів та критеріїв оцінювання.

З метою кращої підготовки фахівців-реставраторів, поглиблення самоаналізу професійних досягнень студентів, в останні роки була впроваджена нова практика переглядів результатів науково-реставраційної діяльності студентів, яка відбувається у формі реставраційної ради, коли перегляд робіт відбувається в присутності студентів. Студенти (бакалаври та магістри) доповідають результати досліджень, консервації та реставрації, які методики були застосовані, що вдалось, а що потребує подальшої роботи тощо. Виступ студентів оформлюється у формі доповіді з демонстрацією фотоматеріалів основних етапів реставрації твору. Така практика дає можливість об'єктивно оцінити рівень виконання робіт, удосконалює володіння студентами фаховою термінологією, дозволяє студенту проаналізувати свою роботу та роботи інших студентів. Вміння професійно

демонструвати результати своєї професійної діяльності допомагає під час захистів дипломних робіт. Така практика наразі запроваджена лише в ХДАДМ.

Пандемія Covid-19 та повномасштабне вторгнення в Україну військ РФ стало великим викликом для кафедри РЕТМ. З 2022 р. м. Харків опинився під масованими обстрілами російської артилерії, обставини воєнного часу змусили викладачів та студентів перейти на дистанційну та змішану форму роботи, шукати нові шляхи здійснювати процес навчання без втрати його якості. На початку повномасштабного вторгнення викладачі кафедри А. Дерев'янка, І. Хомутов, Н. Антоненкова разом зі студентами здійснювали допомогу Харківському художньому музею в процесі евакуації музейних фондів. Багато хто з викладачів, студентів та аспірантів кафедри займалися волонтерською діяльністю. Незважаючи на військовий стан, постійні обстріли міста, евакуацію частини викладацького складу та студентів в інші, більш безпечні міста України та за кордон, вже в березні 2022 р. були відновлені заняття спочатку в дистанційній, а потім у змішаній формі, відбулися захисти бакалаврів та магістрів. У 2024 р. відбулися захисти аспірантів кафедри: М. Терехова (н.к. доц. А. Долуда) та Н. Деригуз (н.к. доц. В. Шуліка). Протягом 2022–2024 рр. співробітники кафедри здійснювали допомогу в збереженні культурної спадщини. Так фахівці кафедри А. Долуда та В. Шуліка брали участь у порятунку зруйнованого ракетною монументального панно М. Уварова з колишньої садиби Соколова (Харків), В. Шуліка здійснював консультації щодо порятунку розписів Будинку-музею П. Райко у м. Олешки (Херсонська обл.), який був значно пошкоджений внаслідок затоплення через підриг окупантами Каховської греблі. Порятунок розписів художниці зараз є значно ускладненим тим, що м. Олешки знаходяться під окупацією, а художник В. Мошницький, що опікувався музеєм був викрадений окупантами. З метою привертання уваги до зруйнованих війною українських пам'яток, пограбованих та знищених музеїв доц. В. Шуліка здійснив презентації в навчальних та пам'яткоохоронних установах Німеччини, зокрема в Потсдамському університеті та на Форумі культурної спадщини, що відбувся в межах міжнародної виставки реставраційних матеріалів Denkmal у м. Лейпціг (2024).

Кафедра РЕТМ ХДАДМ підбиває підсумки своєї 30-річної діяльності у важкий для країни час, коли щодня гинуть українські військові та цивільні. Нажаль, серед загиблих є колишні студенти кафедри, у 2024 р., захищаючи Україну, загинув випускник 2008 р. Вадим Коваль.

Попри складні часи кафедра залишається вірою своїй справі та вірить у перемогу України.

Література:

1. Асаулова Е. В. Научная деятельность В. Е. Лоханько: исторический аспект. *Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку*. До 75-річчя заснування ННДРЦУ. IX Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 27-31 травня 2013 року. Київ: ННДРЦУ, 2013. С. 10.
2. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків: Дельта, 1993. С. 178.
3. Буткевич Т. И., прот. Историко-статистическое описание Харьковского Кафедрального Успенского собора. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2006. С. 36.
4. Зайцева В. О. Реставрація ансамблю монументальних розписів Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії, спеціальність 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ: НАОМА, 2023. 293 с.
5. Краснова Т. Становлення та розвиток спеціальності й кафедри реставрації творів мистецтва. *75 років вищої художньої школи Харкова 1921-1996*. Харків: ХХПИ, 1996. С. 123 – 129.
6. Луць В., Откович З. Волинська ікона з Львівської картинної галереї (ЛКГ) та Харківського художнього музею (ХХМ). *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація*. Луцьк: Інціал, 1995. С. 32.
7. Мизгіна В.В. Доля Харківської художньої колекції. *Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе*. Харків: Курсор, 2005. С. 7.
8. Описи Харківського намісництва кінця XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1991. 223 с.
9. Охрименко И.Г. Очерки истории Борисовского района. Т. 3. [Борисовка]: Очерки истории Борисовского района: [машинописная копия рукописи] /Личный архив И. Г. Охрименко.
10. Пуцко В. Г. Ікона святого Миколая Милецького сучасного маляра Григорія Босиковича. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Том ССXXXVI. Львів: НТШ, 1998. С.389 – 397.
11. Пуцко В. Г. Художня колекція Волинського єпархіального давньосховища. *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрація*. Луцьк: Інціал, 1995. С.22-24.
12. Стефан еп. Сумской. Куряжская обитель и ее Георгиевско-Петро-Павловский храм (1673-1903 гг.). Харьков: Типография Губернского Правления, Петровский пер., д.№17, 1904. С. 51.
13. Сторчай О. В. Реставраційна майстерня лаврського музею культів та побуту (1924 – 1934) (з історії організації, формування та розвитку реставраційної справи в Україні). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. III Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 22-24 травня 2001 року. Київ: ННДРЦУ, 2001. С. 165 – 168.
14. Тимченко Т. Р. Микола Касперович. 60 літ у небутті. *Проблеми збереження, консервації та реставрації музейних пам'яток*. II Міжнародна науково-практична конференція, тези доповідей 26-28 травня 1999 року. Київ: ННДРЦУ, 1999. С.184-190.
15. Тимченко Т. Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа 1920-1940 рр. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.08. музеєзнавство; зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури. Київ: АОМА, 1998. 238 с.
16. Українська ікона: Слобода Борисівка кінця XIX – початку XX століть: альбом /автор проекту, упорядник ієродиякон Януарій (Гончар), автор тексту Вячеслав Шуліка. Київ: Майстер Книг, 2019. 660 с.
17. Филарет (Гумилевский), арх. Историко-статистическое описание Харьковской епархии. В 3-х т. Харьков: Райдер, 2004. Т. 1. С. 122.
18. Фісан Г.А. Сторінки історії Харківського художнього музею. 1944-1970. *Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе*. Харків: Курсор, 2005. С. 55.
19. Харківська філія ННДРЦУ вебпортал. URL: http://restorer.kiev.ua/?page_id=256 (дата звернення : 12.11.2020).
20. Шулика В. В. Иконы XVI в. из Волынского епархиального древлехранилища в собрании Харьковского художественного музея. Иконографические и технико-технологические особенности. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Матеріали XIV міжнародної наукової конференції м. Луцьк, 29-30 10 2007 р. Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2007. С. 35-43.
21. Шулика В. Розписи Е.Е.Лансере в Центральном доме науки и техники Харьковской дирекции железнодорожных перевозок: исследование и реставрация. *Культурна спадщина Слобожанщини*, число 30. Харків: Курсор, 2016. С. 155-162;
22. Шулика В.В. «Крым» и «Кавказ» в Харькове. *Антиквар* № 10 (86) 2014. Київ: Антиквар, 2014. С. 38-45.
23. Шуліка В.В. Історія реставраційної справи на Слобожанщині. *Наукова реставрація. Історія, сучасність, шляхи модернізації*. Наукові доповіді XI Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 11 – 14 вересня 2018 року). Частина II. Київ: ННДРЦУ, 2018. С. 239 – 242.
24. Шуліка В.В. Милецька ікона Божої Матері: залишок загубленої на Слобожанщині Волинської спадщини в період між Світовими війнами. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник. Випуск 25. Матеріали XXV Міжнародної наукової конференції, присвяченої 25-річчю Музею волинської ікони, м. Луцьк, 25-26 жовтня 2018 року /Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук. Луцьк: Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони, 2018. С.119 – 122
25. Шуліка В.В. Реставраційна справа на Слобожанщині: до заснування секції Реставрації творів мистецтва Харківської організації Національної спілки художників України. *Образотворче мистецтво #2/2017*. Київ: НСХУ, 2017. С. 22 – 25.
26. Шуліка В.В. Реставрація. *Мистецька антологія Харківщини: історія, традиції, сучасність. Велика колекція* /гол.ред. В.Ковтун, автори упорядники О.Денисенко, В.Носань, ред. рада. В.Мизгіна, І.Яхін, І.Чоботов, В.Шуліка та ін. Т.2. Харків: ХОНСХУ, 2018. С.421

УДК 7.025.4

Даніель ФІТЦЕНРАЙТЕР

Потсдам, Німеччина

«DIE HIESIGEN MALER» («МІСЦЕВІ ХУДОЖНИКИ») РЕСТАВРАЦІЯ В КОРОЛІВСТВІ ПРУССІЯ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVIII СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено пруським художникам та реставраторам доби короля Фрідріха II, що виконували художні та реставраційні роботи в палацах Берліну та Потсдаму. Історичні свідчення про пруських «місцевих художників» свідчать, що вже в другій половині XVIII ст. реставраційна справа в Королівстві Пруссія була поставлена на високий професійний рівень.

Ключові слова: Пруссія, реставрація, Берлін, Потсдам.

The article focuses on Prussian restorers of the era of King Frederick II, who performed artistic and restoration work in the palaces of Berlin and Potsdam. Historical evidence about Prussian «local artists» suggests that by the second half of the 18th century, restoration practices in the Kingdom of Prussia had reached a highly professional level.

Keywords: Prussia, restoration, Berlin, Potsdam.

В історії художнього оздоблення та реставрації пруських королівських палаців є імена як художників, так і реставраторів, зберегачів-охоронців. Пруські художники та реставратори другої половини XVIII ст. зробили значний внесок у збереженні європейської мистецької спадщини та залишили по собі безліч історичних свідчень як в архівних документах, так і у вигляді творів мистецтва, що були ними створені або реставровані. Серед них декоративні розписи, позолота, реставрації картин і рам, ведуги, які були виконані в період 1751 – 1774 рр., за часів правління Фрідріха II Великого.

В цій публікації розглянемо лише невелику групу художників і реставраторів XVIII ст., які зробили значний внесок для збереження колекції картин берлінських та потсдамських палаців. Серед імен пруських реставраторів того часу, перш за все заслуговують увагу Фр. (Фрідріх?) Шульц (Schultz, Fr. (Friedrich?) 1754–1789, художник та реставратор картин), Карл Фрідріх Вільгельм Бок (Bock, Karl Friedrich

Wilhelm, 1751– бл. 1776, художник-золотар та декоратор, реставратор картин), Йоганн Фрідріх Мейєр (Meyer, Johann Friedrich, 1751–бл. 1772, театральний художник, золотар, декоратор, реставратор картин, пейзажист), Карл Крістіан Вільгельм Барон (Baron, Karl Christian Wilhelm, 1755–бл. 1776, художник-золотар та декоратор, реставратор картин).

Про «місцевих художників» («Die hiesigen Maler») в Потсдамі існує важливе письмове джерело XVIII ст., яке підтверджується та уточнюється за допомогою архівних джерел. Це «Історія будівництва Потсдама», яка була написана Генріхом Людвігом Мангером, (Heinrich Ludwig Manger, народився в Лейпцигу), який все своє життя працював архітектором при королі Фрідріху II в королівському будівельному бюро, відповідав за проекти, працював у будівельному нагляді під час будівництва великих палацових і міських будівельних проєктів короля у Потсдамі та Берліні. Ця історія, наповнена фактами, цифрами, даними, персоналіями, біографіями, анекдотами, коментарями, нещасними випадками, шахрайством, невдачами, корупцією, інтригами. Сам автор книги потрапив під хибні підозри і був ув'язнений у фортеці. Тільки смерть короля Фрідріха II у 1786 р. поклала кінець його ув'язненню. У 1789 р. книга Г.Л. Мангера «Історія будівництва Потсдама» була оприлюднена в трьох томах. Власне Г.Л. Мангер і ввів термін «місцеві художники», щоб позначити художників та реставраторів Потсдама, які працювали над будівництвом та реставрацією палаців.

Згідно з «Історією», у 1751 р. були розпочаті масштабні перебудови старого Потсдамського палацу для молодого короля Фрідріха II. Реставрації великих картин у залах палацу були виконані Петером Францом Герхардом (Peter Franz Gerhard). Під час великої реставрації (фактично перебудови) Потсдамського палацу також вперше були зафіксовані роботи «місцевих художників». Так Й. Ф. Мейєр (художник з Дрездена) та К. К. В. Барон виконали оздоблення приміщень, настінні розписи та декоративний живопис. Разом із ними, Ф. В. Бок виконав позолоту рам у мармуровому залі.

У 1755 р. було розпочато будівництво картинної галереї поруч із королівським палацом Сан-Сусі в Потсдамі. «Місцеві художники» Й.Ф. Мейєр, Фішер, К.Ф.В. Бок і К.К.В. Барон виконали грандіозні за розміром позолотні роботи надзвичайно розкішного галерейного залу. Картинна галерея Сан-Сусі й сьогодні є автентичною, високо оціненою європейською музейною спільнотою, розташована в спеціально спроектованій для картинної галереї будівлі, де поєднано два типи музейного приміщення: галерея та трибуна. Наразі галерея Сан-Сусі є найстарішою в Німеччині спеціально спроектованою музейною будівлею.

Також, того ж року задокументовано реставрацію великої картини «Альянс Фрідріха Вільгельма I короля Пруссії та Августа Сильного, короля Саксонії та Польщі», яку виконав К. Ф. В. Бок. Але наступного 1756 р. альянс між Пруссією та Саксонією був порушений.

Семирічна війни (1756–1762) стала справжнім лихом для центральноєвропейських країн. У війні взяли участь більшість країн Європи, а бойові дії точились як в Європі, так і в колоніях (Канада, Австралія, Індія, Філіпіни тощо). Під час війни будівництво картинної галереї та інших будівельних проєктів в Пруссії було припинено, деякі з художників, які раніше працювали на будівництвах палаців, страждали разом зі своїми родинами від злиднів та голоду.

У 1756 р. Пруське королівство оголосило війну курфюрству Саксонія. Незабаром столиця Саксонії м. Дрезден було обстріляно гарматами Фрідріха II, окуповане та пограбоване. Але у 1760 р., після низки поразок Пруського війська, війна дійшла й до Берліну. Під час чотириденного захоплення Берліна російськими, саксонськими та австрійськими військами був зруйнований палац Шарлоттенбург (зараз територія Берліну), а колекція живопису розграбована та сплюндрована. Наприклад картина Шардена «Кухарка», після повернення Берліну під контроль Пруссії, була знайдена в парку палацу, серед клумб.

Після закінчення Семирічної війни та ствердження Пруссії як могутньої держави-переможниці, у 1762 р. почалися масштабні реставраційні роботи в Шарлоттенбурзі, до яких знов залучили «місцевих художників». Й. Ф. Мейер та Фішер займалися художнім оздобленням приміщень палацу, а К. Ф. В. Бок та К. К. В. Барон, крім інтер'єрних художніх робіт займалися реставрацією багатих рам. Реставрацією колекції картин в Шарлоттенбурзі займалися Й. Ф. Мейер та К. Ф. В. Бок («закриття тріщин у картинах, які «були повністю розбиті»).

Після закінчення Семирічної війни у 1763 р. розпочалося довгоочікуване будівництво Нового Палацу в Потсдамі. «Місцеві художники» Й. В. Мейєр, Фішер, К. Ф. В. Бок, К. К. В. Барон працювали над оздобленням приміщень та позолотою в театрі, бенкетних залах та багатьох інших кімнатах Нового Палацу. Відомо, що художники працювали з «партнерами», ймовірно мова йшла про великі приватні майстерні-артелі, що були створені провідними «місцевими художниками». Протягом 1763–1768 рр. Й. В. Мейєр та Фішер виконали декоративні розписи за мотивами картин французького художника Жана-Батиста Патера, а К. Ф. В. Бок і К. К. В. Барон за гравюрами Франсуа Буше. У 1768 р. над оздобленням Нового Палацу працювало безліч художників. Відомо також про реставрації багатьох картин, придбаних для декорування

палацу. Поряд із художником Ф. Шульцом, К. Ф. В. Бок відреставрував кілька картин для розкішних залів палацу. Відомо, що у 1768 – 1769 рр. К. Ф. В. Бок відреставрував більшу кількість картин, ніж художник Ф. Шульц.

Реставрація колекції картин Нового Палацу продовжувалася і в 1770 р., після офіційного закінчення його будівництва. Ознаки реставрації картин Ф. Шульца і К. Ф. В. Бока можна побачити на картинах колекції, що були натягнуті на глухі підрамники. В 1770 р. розсувні підрамники в Пруссії ще не були поширені. Відомо, що під час масштабних реставрацій проводилися консерваційні роботи за допомогою клейових дублювань. Згадується також про реставрацію картин, які були значно пошкоджені під час морських перевезень. У каталозі Маттіаса Остеррайха (Matthias Oesterreich) згадується одна з таких реставрацій це картина П'єтро Берреттіні (ген. П'єтро да Кортон) «Покарання Геракла» (картина втрачена після Другої світової війни).

Цікавою ознакою часу є те, що у XVIII ст. картинам часто змінювали формат у зв'язку з умовами експонування. Іноді збільшували розмір картин, щоб їх можна було повісити разом із іншими картинами, або експонувати як парні картини. Одна з найбільш автентично збережених картин з такими змінами в колекції Пруських палаців – «Поклоніння царям» Антона ван Дейка. Ця картина була розширена мінімум в чотири рази, а детальний огляд історії побутування цієї картини потребує окремої публікації.

У 1770-х роках завершилися будівельні та міські проєкти короля Фрідріха II, а «місцеві художники» детально задокументували перебудоване місто в красивому річковому ландшафті Гавелю у детальних пейзажах. Звісно «місцеві художники» не були рівня Каналетто, але на цих картинах можна побачити автентичні, зворушливі та радісні моменти життя в Потсдамі у другій половині XVIII ст. Вони пишалися своєю участю в цих грандіозних перетвореннях, що задокументовано на їх картинах.

Щиро дякую за допомогу в цій публікації Енс Бартолл, Герд Бартошек, Александра Енгель, Бербель Джекіш, Ральф Кон, Соня Фрідманн, Генрік Зайдель, Крістоф Мартін Фогтерр, Катя Вендлер, Вячеслав Шуліка.

УДК 069.444:[94+323.281](477.411) "1920/1930"

Олена ЧЕРНЯХІВСЬКА

Київ, Україна

МУЗЕЙНА РЕСТАВРАЦІЯ ТА РЕСТАВРАТОРИ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ЗДОБУТКИ ТА ВТРАТИ У СВІТЛІ ВНУТРІШНЬОДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ

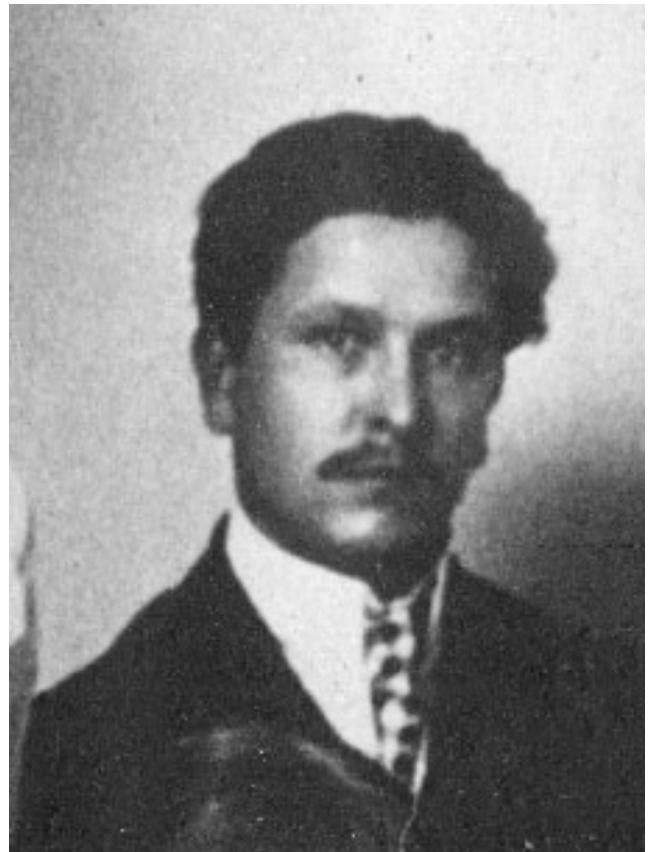
У публікації авторка прослідковує історію формування та занепаду перших вітчизняних наукових реставраційних структур на музейній території Києво-Печерської лаври (1920-ті – 1930-ті рр.) внаслідок і у контексті змін у державній політиці. Окремлено складні долі людей – перших вчених-реставраторів цих структур, зокрема Миколи Касперовича, Костянтина Кржемінського тощо, директора Лаврського музею – ВМГ Петра Курінного, який доклав зусиль до становлення цього напряму наукової музейної діяльності. До 100-річчя створення Реставраційної майстерні лаврського Музею культур і побуту.

Ключові слова: наукова музейна реставрація, Реставраційна майстерня, Лаврський музей, Всеукраїнський Музейний Городок, Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня, Петро Курінний, Микола Касперович, Костянтин Кржемінський, репресивна політика держави.

The research focuses on the history of the formation and decline of the first national restoration structures on the Kyiv-Pechersk Lavra museum territory (1920s – 1930s) due to changes in the state policy. In addition, the paper deals with the difficult fates of people, such as the first scientists-restorers of that structures, in particular Mykola Kasperovych and others, and the director of the Lavra Museum Petro Kurinnyi, who did his best to develop this sphere of the scientific museum activity.

Key words: scientific museum restoration, Restoration Workshop, Lavra Museum, All-Ukrainian Artistic, Restoration and Reproductive Workshop, Petro Kurinnyi, Mykola Kasperovych, Kostiantyn Krzheminskyi, repressive state policy.

Заснування у Лаврському музеї культур і побуту, предтечі Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» сторіччя тому Реставраційної майстерні дало надважливий поштовх розвитку справи вітчизняної музейної реставрації, консервації та експертизи за державної підтримки. Звісно, не все було безхмарно у цьому процесі, були як успіхи, так і невдачі, проте відповідні напрями, тенденції і філософія



Лл. 1. Микола Касперович. Париж, 1910 р. Фрагмент із спільного фото групи «Відродження візантійського мистецтва»

закладених там принципів музейної реставрації у подальшому зберігалися. Посаду єдиного реставратора творів станкового малярства обійняв уродженець хутора Лапин Ріг Козелецького повіту на Чернігівщині Микола Іванович Касперович (1885–1938) (іл. 1).

Якій же людині в той контроверсійний історичний період довірили опікуватися такою важливою і відповідальною справою, як реставрація музейних предметів? Можливо, це був звичайний художник-ремісник без відповідних освіти і досвіду, проте з підходящим родоводом, що корелювався з тогочасними ідеологічними запитами? Проте не забуваймо, що з початку 1920-х рр. в радянській Україні розпочали проведення політики українізації.

Відповіді на ці питання надають віхи творчої біографії Миколи Івановича. Народився він у родині поміщика-дворянина, тому початкову освіту отримав вдома. Малюванню навчався у московській Строгановській художньо-промисловій школі до 1905 р., в Академії мистецтв у Кракові, де його було нагороджено срібною медаллю за творчі досягнення. З метою вдосконалення художніх навичок місяць провів у Флоренції. Був свідомим українцем. Повернувшись додому, у 1907 р. у Козельці відкрив філію чернігівської «Просвіти» і брав участь в роботі її гуртків. З 1909 по 1911 рр. працював у Парижі,



Іл. 2. Микола Касперович «Ангел». Ескіз, 1910-ті.
Папір, олівець. 31,9×24,9 см. Львівська національна
галерея мистецтв ім. Бориса Возницького

де вивчав не лише різночасові художні техніки та стилі, а й засади наукової реставрації пам'яток мистецтва. Там створив два свої найвідоміші твори «Ангел» (іл. 2) та «Архітектор/Зодчий Всесвіту» («Христос Архітектор») (іл. 3а, 3б), у яких відчувається вплив художньої течії Михайла Бойчука, з яким він познайомився у Парижі і став найближчим його однодумцем. Разом з братами Бойчуками та іншими художниками подорожували Італією і повернулися в Україну. З 1911 р. реставрували і консервували пам'ятки у стінах Національного музею у Львові, займалися монументальним розписом, зокрема, каплиці, на замовлення митрополита А. Шептицького. З 1912 р. М. Касперович реставрував у Чернігівському музеї українських старожитностей ім. В. Тарнавського (промив і закріпив без застосування фарб олійний портрет Петра Войцеховича, написаний на залізній дошці), в колишньому Київському міському музеї, приватних збірках, реставрував іконостас Трьохсвятительської церкви в с. Лемеші 1760 р. (не зберігся). Під час Першої світової війни служив у Гідротехнічному комітеті Південно-Західного фронту разом з найвидатнішим теоретиком і практиком реставрації того часу П. П. Покришкіним та знавцем іконопису та реставратором В. П. Пещанським. Протягом 1918–1922 рр. обіймав посаду вчителя рисунку, а згодом зав. художньою частиною у Миргородському художньо-керамічному інституті, тоді ж взяв участь у художній виставці в Академії

мистецтва в Києві. У 1921 р. його обрали професором Академії пластичного мистецтва і ученим реставратором ВУАН. З 1922 по 1924 рр. був реставратором Чернігівського державного музею. Там здійснював реставраційні заходи відкритих М. Макаренком фресок Спасо-Преображенського собору, зокрема фрески невідомої святої XII ст. (згодом було встановлено, що св. Теклі). М. Касперович обережно промив і закріпив фарбовий шар, а також виконав з неї копію, яку під час Другої світової вивезли до Німеччини¹.

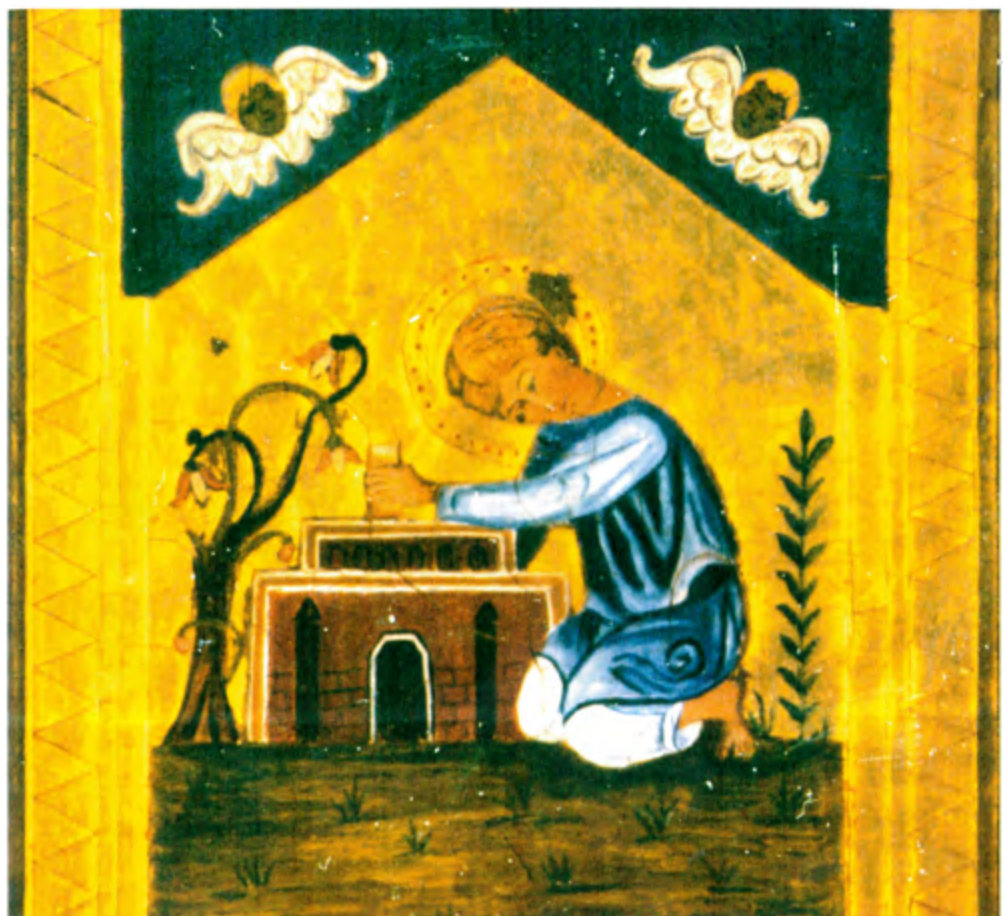
З усього вище зазначеного доходимо висновку, що затвердження на посаді реставратора державного Лаврського музею саме такого свідомого освіченого українця цілком корелювалося з політикою радянської українізації у республіці (початок 1920-х до початку 1930-х рр.).

Ініціаторами заснування як Лаврського музею культури побуту, так і Реставраційної майстерні у ньому були академік Федір Шмідт, голова Всеукраїнського археологічного комітету (ВУАК) при ВУАН, який протягом 1920-х – початку 1930-х рр. був головним органом пам'яткоохоронної системи в Україні, колишній заступник голови ВУКОПІСу (Всеукраїнського комітету охорони пам'яток і старовини, центр якого був у Харкові) та і Федір Морозов, інструктор ВУКОПІСу, якого 1921 р. відрядили до Київського ГУБКОПІСу (Губернського комітету охорони пам'яток і старовини), уповноважений Управління політосвіти з обліку та охорони пам'яток Київщини та України, перший хранитель цього музею. Цікаво, що, незважаючи на солідний фаховий досвід, М. Касперович протягом 28-ми днів виконав низку реставраційних операцій, і лише після цього його остаточно затвердили на посаді. Отже, Реставраційна майстерня, заснована 1 травня 1924 р., лише 28 травня 1924 р. «... приступила до планового оздоровлення пам'яток станкового малярства по музеях Києва та його церквах» [1, с. 162]. Методичне керівництво її діяльністю здійснювала Реставраційна комісія, сформована 15 серпня 1924 р. Музеєм культів та побуту, ВУАКом та Укрнаукою. З 1927 р. це була Наукова рада. В її складі були директор музею П. Курінний (голова), від ВУАК – проф. М. Макаренко, акад. О. Новицький, проф. Д. Щербаківський (до самогубства 6 червня 1927 р. через «несприятливі умови до праці, що склалися для нього у Всеукраїнському Історичному Музеї»), реставратор К. Касперович, завідувач відділу станкового малярства Лаврського музею К. Мощенко (до 1928 р., протягом 1928–1929 рр. замість нього членом комісії був А. Середа). Комісія на відкритих засіданнях за участі музейників ухвалювала принципи та плани роботи майстерні. Її члени розробили інструкції

¹ Щодо життя і творчості М. Касперовича див.: [2; 3; 5; 11; 14; 15, с. 78–83].



Іл. 3а. Микола Касперович «Архітектор/Зодгий Всесвіту». Ескіз. 1910-ті. Папір, олівець. 31×29,1 см.
Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького



Іл. 3б. Микола Касперович «Архітектор/Зодгий Всесвіту». 1910-ті. Картон, змішана техніка.
Філадельфія (Пенсильванія, США).

зі збереження музейних пам'яток – М. Касперович – станкового малярства, М. Макаренка, Д. Щербаківський – шиття і тканини. Перше рішення комісії стосувалося принципів реставрації і фіксації софійської ікони Миколи Мокрого та лаврської ікони Божої Матері «Ігорівська»². Новий директор музею П. Курінний, який очолив музей навесні – влітку 1924 р., значну увагу приділяв справі охорони пам'яток і, відповідно, їх реставрації. Він висвітлив роботу Реставраційної майстерні музею протягом перших трьох років її діяльності у першому числі журналу «Український музей», сподівався, що з майстерні Лаврського музею, який брався за реставрацію експонатів і інших музеїв, виросте «Всеукраїнська Державна Експериментальна Реставраційна Майстерня» [1, с. 168].

Фактично до початку 1926 р. структура у складі одного штатного реставратора М. Касперовича змогла брати на озброєння найкращі здобутки у галузі, провадити дослідження. Він склав проекти реставрації 500 пам'яток мистецтва українських музейних фондів (з Лаврського музею – 97), відреставрував 120 предметів останнього, здійснив наукове дослідження – зокрема проаналізував датування, походження, стиль і техніку малювання двох вище згаданих ікон, слідував за станом зберігання музейних предметів. Також він організував звітну реставраційну виставку [1, с. 163–164].

З утворенням 1926 р. «Всеукраїнського Музейного Городка» (ВМГ) на підґрунті Лаврського музею, роботи Реставраційної майстерні підпорядкували йому. Проте сам Микола Касперович у січні 1926 р. звільнився з Лаврського музею, бо збирався у відрядження від Укрнауки на Далекий Схід. Лаврський музей навіть доручив закупити йому там експонати. Проте, вірогідно, він туди так і не дістався. Дещо проливають світло на подальший період декілька листів М. Касперовича до П. Курінного з особового фонду останнього у Науковому архіві Інституту археології НАН України, оприлюднені к. мист. Т. Тимченко [2]. Так, у листопаді 1926 р., мешкаючи у Судаку, він пише П. Курінному: «... я міг би присвятити три зимових місяці, щоб приїхати до Вас й докладно передати основи, рецептуру і способи реставраційного діла на



Лл. 4. Корпус № 5 «Бібліотека Флавіана» Києво-Печерської лаври. Фото кінця XIX ст. [17].

практиці, беручи різні випадки хворости дошки, полотна, левкасу, фарб і лаків – одним словом, те, чого я довідався від людей і чого сам дійшов в цій справі, щоб той, кому передам, міг би далі, стоячи на певному ґрунті, продовжувати удосконалюватись і працювати Вам як завідуючий реставраційною майстернею. Оплату мені за ці три місяці я рахую 3000 карб., оплачуючи кожний місяць в кінці місяця. При чім ік дню мого приїзду повинні бути підшукані Вами відповідні люде, котрі увійдуть в науку – Оця моя пропозиція – може вона і непотрібна» [2, с. 212]. А ось у березні 1927 р. він вже листовно звернувся до П. Курінного прийняти його «на штатну посаду реставратора, щоб продовжувати далі перервану реставраційну роботу» і позичити 200 крб. на дорогу до Києва з кримського Нового Світу, «бо зовсім прожився» [2, с. 213]. Вірогідно, директор ВМГ тоді пішов назустріч М. Касперовичу і працевлаштував його. Навесні 1927 р. у майстерні було відкрито відділи реставрації пам'яток шиття і тканини (1 березня, реставратор О. Більська); керамічних реставрацій (1 квітня, Д. Трипільський). При останньому відділі була муляжна майстерня. Також планували роботу відділів реставрації пам'яток письма і друку та пам'яток металу, а також розгорнути діяльність відділу станкового малярства зі збільшенням штату реставраторів. У 1927 р. працівником майстерні стає одесит, випускник Київського художнього училища, художник та архітектор Костянтин Іполітович Кржемінський (1893–1937), який 1920 р. відкрив в Умані Школу народного мистецтва, тому його міг знати П. Курінний і запросити до Городка. Протягом 1928–1929 рр. допомагали М. Касперовичу у майстерні його сини Іван і Тодось.

² Щодо перебігу музейної реставрації ікони лаврської ікони Божої Матері «Ігорівська» детальніше див.: [1; 9; 10; 11].

У квітні 1928 р. майстерню з Економічного корпусу перемістили в корпус № 5 ВМГ (колишню Бібліотеку митрополита Флавіана) (іл. 4). Її завідувачем, можливо, на початку 1929 р., було призначено М. Касперовича, щодо чого ще у грудні 1928 р., а також щодо збільшення її штату, клопотався П. Курінний. Він зазначав, що майстерня займається науковою експертизою, обстеженням, провадженням семінарів, опрацюванням методів наукової реставрації, а також розкриттям видатних пам'яток малювання для їхнього всебічного вивчення. По травень 1929 р. діяла виставка досягнень майстерні, було видано каталог. У 1929 р. на основі її експозиції при майстерні організували навчальний реставраційний музей [6, с. 53].

Один із показових епізодів діяльності фахівців майстерні того часу – реставрація врубелівської ікони «Богородиця з Немовлям» з іконостаса Кирилівської церкви у Києві. 1927 р. на прохання церковної громади образ оглядав Микола Касперович, який надав висновок щодо його поганого стану (ЦДАВО України, ф. 166, оп. 8, спр. 418)³. 18 травня 1929 р. церкву було виголошено музеєм. Олександр Александров, в.о. вченого охоронця Кирилівського історико-культурного заповідника, зауважив катастрофічні руйнування ікони, відокремлення фарб від цинкової дошки, здіймання їх пухирями, що лопалися і відпадали, руйнування від країв, що вже зачепило обличчя Христа Немовляти (іл. 5).

27 червня ікону оглянула спеціальна комісія у складі Ф. І. Шмідта, В. М. Зуммера, Ф. Л. Ернста, К. В. Мощенка, В. М. Базилевича та О. М. Олександрова. Комісія ухвалила рішення про реставрацію ікони. Зняття образу з іконостаса відбулося 4 вересня. Спочатку він зберігався у Кирилівській церкві, однак із настанням холодів через перепад температур і високу вологість у приміщенні його перевезли до Лаврської реставраційної майстерні. Ікону реставрував К. Кржемінський. Було проведено фотофіксацію, фізичні та хімічні дослідження, аби з'ясувати причину лущення живопису. Хімічний аналіз робив професор Політехнічного інституту Сеньковський. Живопис було закріплено, увішши під фарбу клейку речовину [12, с. 336–337].

Нам відомо, чому саме ця ікона з чотирьох, написаних на цинкових дошках у Венеції М. Врубелем для іконостаса Кирилівської церкви у 1885 р., є і на сьогодні

у найпроблемнішому стані. По-перше, художника ввели у оману, продавши для неї не суцільну цинкову дошку, а спаяну з двох вертикальних, різних за шириною пластин. До того ж художник взагалі вперше працював по цинковій дошці. Він покрити її тоном і почав писати. Проте фарби розтікалися поверхнею, не трималися. Він звернувся з цією проблемою до Адріана Прахова, а той – за порадою до професора хімії Київського університету С. Реформатського. Останній порадив покласти дошку горизонтально, обклеїти її по периметру бортиками з бджолиного воску і налити на дошку розчин із соляної кислоти. Після появи на поверхні бульбашок водню вилити кислоту, промити і висушити дошку, потім писати. Художник надалі так і робив. Фарби чудово трималися. Тому всі три інших ікони набагато краще зберігаються в однакових, із першою іконою, умовах [16, с. 287] і рідше потребують реставрації.



Іл. 5. Михайло Врубель. Ікона «Богородиця з Немовлям» кінця XIX ст. з іконостаса Кирилівської церкви у Києві. Фото з негативу 1929 р. [18].

³ Висловлюю щире подяку к.і.н. Ірині Марголіній за надану цінну консультацію.

У червні 1930 р. М. Касперович звільнився з майстерні, бо отримав мандат від ВУАК для дослідної праці на Кавказі і виїхав із Києва, вірогідно, з родиною. К. Кржемінський лишається, мабуть єдиним реставратором станкового живопису. З того періоду обсяги роботи майстерні скорочуються, вона зводиться до перевірки стану експонатів ВМГ, інвентаризації, заклеювання. К. Кржемінський також реставрував твори декоративно-ужиткового мистецтва з групи металу заповідника. Він читав лекції студентам Київського художнього інституту. Проте 1929 р. монастирську громаду у Лаврі ліквідували, і ідеологічну роль заповідника було висунуто на перший план – він став культурно-антирелігійним центром всеукраїнського значення; до нього приєднали як музейні атеїстичні філії Софійський та Володимирський собори. Діяльність всіх структур Заповідника, у т.ч. Реставраційних майстерень, повинна була концентруватися на атеїстичній пропаганді з критикою релігії і викриттям «чудес», а також на ударних темпах роботи. Так, реставратор К. Кржемінський на лекціях у робочих, музейних та ін. осередках демонстрував миттєве «оновлення» ікон, тобто за допомогою пари регенерував помутнілий з часом лак на іконах у присутності великих натовпів трудящих кількістю 500–700 осіб. Матеріалу для показів не вистачало, отже, реставратор шукав способи штучного помутніння лаку, щоб його потім привселюдно регенерувати. Ці акції в планах заповідника називалися науково-дослідною роботою. На жаль, тут вже не йшлося про збереження пам'яток.

Наприкінці літа – восени 1931 р. на території ВМГ виникла нова реставраційна установа – Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня (ВХРРМ). ВХРРМ працювала за госпрозрахунком і напряму підпорядковувалася сектору науки Наркомосвіти УРСР. Отже, дирекція Городка ліквідує свою Реставраційну майстерню з відділами станкового малярства, шиття і кераміки. Приладдя і матеріали передаються ВХРРМ, куди з ВМГ перейшли працювати всі реставратори. Очолив нову майстерню чернігівець Марк Григорович Вайнштейн, який до того був науковцем відділу православ'я ВМГ. У ВХРРМ реставрували і здійснювали експертизу живопису (вивчаючи його технології на підставі хімічних та фізичних методів дослідження), кераміки, літургійного шитва тощо. У 1932 р. майстерня уклала договір з ВМГ щодо співпраці і насамперед реставрувала його експонати. Проте, з метою заробляння коштів у майстерні зосередилися на виготовленні муляжів, копій, світлин оригіналів, які були у музеях, тобто на репродуктивній роботі. Так, К. Кржемінський виготовляв малярські копії, а разом з М. Вайнштейном – плакати. Ця продукція спрямовувалася для організації пересувних антире-

лігійних виставок. Планували відтворювати зображення унікальних пам'яток для продажу їхніх копій туристам. Проте репродукційна діяльність не була доволі прибутковою, хоча державні організації та підприємства повинні були закупати антирелігійні виставки. Також у планах роботи 1930–1932 рр. було зазначено кількість ікон, які передбачали привселюдно «оновити» з пропагандистською метою. Щодо реставрації пам'яток монументального мистецтва, настінного живопису храмів, то було складено проекти реставрації Юр'євої божниці в Острі, трапезної Військово-Микільського собору (К. Мощенко), Володимирського собору (К. Кржемінський), планувалося створити проекти реставрації Успенського собору, Троїцької церкви, інших споруд КПЛ. Чи ці плани було реалізовано – невідомо.

Наприкінці 1932 р. М. Вайнштейн запросив працювати у майстерні М. Касперовича, який тоді перебував у Красній Полянці у Сочі і знову таки зазнавав матеріальних труднощів [2, с. 214–215]. Він із родиною переїздить до Києва, де їх було забезпечено житлом, і по серпень 1933 р. працює реставратором у майстерні за угодою, його два сини Іван та Тодось – відповідно фотографом та технічним помічником реставратора. Він не лише реставрував предмети станкового малярства, а й вироблені з деревини та металу [4, с. 148]. На січень–вересень 1933 р. у ВХРРМ до того ж працювали реставратор живопису К. Кржемінський (фактично, бо формально до квітня 1933 р. був штатним реставратором ВМГ), живописець І. Макушенко, реставратори кераміки – Д. Трипільський, тканин – О. Більська, пам'яток архітектури – К. Мощенко, прибиральниця Чумак [13, с. 320].

Звісно, для обґрунтування необхідності реставрації культових пам'яток, портретів світських чи церковних діячів доводилося враховувати ідеологічний складник. Так, необхідність реставрації живопису Володимирського собору директор майстерні пояснював можливою критикою духовенством через його незадовільний стан тощо.

Під час роботи реставратори намагалися ґрунтуватися на принципах музейної консервації, тобто не доробляти ті частини пам'ятки, яких бракує, проте якщо замовники-музеї вимагали цього, то доводилося відступати від цього принципу.

Важливим виявилось розкриття К. Кржемінським після пізніших нашарувань надгробка князя Костянтина Острозького XVI ст. з Успенського собору Києво-Печерської лаври, унікального зразка української пластики (іл. 6, 7). Завдяки зняттю трьох шарів олійних фарб було відкрито оригінальний його матеріал – червоний мармур. Виявилось, що пам'ятник був раніше розбитим на частини і вже двічі реставрованим – востаннє після великої лаврської пожежі 1718 р. [6, с. 58]. Реставраційні матеріали тих



Іл. 6. Надгробок Костянтина Острозького в Успенському соборі Києво-Петерської лаври.
Кінець XIX – погаток XX ст. Фоторепродукція. [19].



Іл. 7. Фрагмент скульптури
у лицарських обладунках із надгробка
Костянтина Острозького
під час реставрації погатку 1930-х рр.
Фото. [20].

часів було також досліджено. Під час відновлення у післяпожежний період пам'ятник додатково було доповнено характерним для того часу бароковим ліпленням-обрамленням, що являло собою символи військових звитяг. Згодом пам'ятку таки було знищено вибухом Успенського собору 3 листопада 1941 р. На сьогодні вже відтворено її первісну ренесансну центральну частину (з фігурою князя-лицаря у обладунках майже на повен людський зріст, який лежить) і встановлено в Успенському соборі. Триває виготовлення мармурового барокового обрамлення надгробка.

Співробітники майстерні займалися науковою діяльністю, у кожного була своя тема – від методів деінсекції археологічних тканин до історії мистецтва, їздили у відрядження для ознайомлення з новими реставраційними методиками, брали участь у обстеженні приміщень музеїв і храмів, зокрема займалися фотофіксацією пам'яток давньоукраїнського мистецтва, які знімали зі стін Михайлівського собору у 1933 р. перед його знищенням. Питаннями методичного характеру щодо роботи майстерні розв'язувала Наукова рада на засіданнях на чолі з головою ВУАКу. В її складі був також директор ВМГ Петро Курінний⁴.

Цікаво, що навесні 1933 р. М. Вайнштейн клопотався про зміну назви ВХРРМ на "Всеукраїнські художньо-реставраційні майстерні", яку, ймовірно, погодили [13, 323].

Кінець 1920-х – початок 1930-х рр. у країні знаменувався якісним переламом, зумовленим встановленням культу Сталіна і усуненням з політичної арени інакодумців. Посилились ідеологічний тиск і адміністрування на установи Академії наук та виші. Почалися кадрові перетрушування в музеях, пошук там «гнізд контрреволюції» тощо. Через репресії якісно змінилося їхнє керівництво та штатний склад загалом. На початку 1930-х рр. розгорнулася кампанія проти керівника і науковців ВМГ, яка закінчилася численними арештами та звільненнями. Згідно із архівно-слідчою справою директора ВМГ Петра Петровича Курінного (ЦДАГОУ, ф. 263, оп. 1, спр. 48628-ФП), його арешт відбувся у ніч з 24 на 25 лютого 1933 р. Вже наступного дня П. П. Курінний визнав свою «контрреволюційність» та назвав членів «найреакційнішого гуртка київської української громади»: Д. Щербаківського, М. Макаренка, Ф. Ернста, Є. Козловську, О. Новицького тощо. Неочікувано міру запобіжного заходу щодо нього було змінено на підписку про невиїзд, і 16 липня 1934 р. вийшла постанова про те, що каральним органам не вдалося зібрати достатніх даних (!) для скерування справи до суду, у зв'язку з чим переслідування П. Курінного було припинено. Отже, ученого змусили піти на співпрацю з ДПУ [7, с. 103]. Проте лише у 1937 р. він повернувся

до дослідницької роботи, обійнявши посади консультанта в Історичному Музеї Києва та старшого наукового співробітника в Інституті археології АН України, де працював до 1941 р.

Репресії, відповідно, торкнулися і співробітників ВХРРМ. Про це у своїх мемуарах пише очевидця подій, на той час в.о. завідувача музеєм історії Лаври Надія Геппенер-Лінка: «Наприкінці 1933 р. у Музейному Городку почалася перевірка, чи, як тоді казали, "чистка" співробітників, наближених до Курінного. Ця "чистка", яка відбувалася урочисто, за обов'язкової присутності усього колективу, вірогідно, за суттю якоюсь мірою нагадувала середньовічний суд інквізиції.

У великому залі, на естраді, біля бюсту Сталіна, за столом, що було покрито червоним сукном, велично засідали судді – члени комісії, призначеної зверху. По черзі, на ту саму естраду, викликали підсудних, і, на очах у всіх, починався допит.

Комісія, очевидно, отримала завдання виявити у Заповіднику гніздо українських націоналістів і таємних ворогів Радянської влади. Допит був настільки жорстоким і уїдлигим, що нещасна жертва почувалася так, ніби з неї знімали весь одяг і лишали її безсоромно і жалісливо оголеною. Багато хто не витримували, починали істерично ридати, кричати, казати усілякі нісенітниці, порочити самих себе.

Довго мучили безпомічного, беззахисного реставратора Касперовича, допитували щодо деталей його релігійних уявлень, забобон їсти варену їжу тощо. Нещасний не знав що відповідати, про що мовчати, що казати і увесь дрижав, блідий, у холодному поту⁵....

Важко було чути ридання художника Кржеміньського, звинуваченого у приналежності до українських націоналістів за те, що копіював розпис українських хат...

"Чистка" не знайшла у Заповіднику гнізда контрреволюції, проте зняла з роботи цілу низку кваліфікованих, працюючих співробітників....» [4, с. 160–161] (Переклад українською О. Ч.).

Проте К. Мощенка заарештували наприкінці 1933 р., а ось М. Касперовича та К. Кржеміньського тоді просто звільнили, як і М. Вайнштейна⁶. У програмній

⁵ У тих самих мемуарах Н. Геппенер-Лінки йдеться про те, що вся родина Касперовичів працювала у ВМГ та, вірогідно, «належала до якоїсь релігійної секти», бо вважала гріхом вживати варену їжу, тому що варити щось означало вбивати життя навіть у рослин. М'ясо вони взагалі не вживали, проте їли сирі зерна вівсу і пшениці, тому мали виснажений вигляд аскетів» [4, с. 148].

⁶ У 1937 р., під час чергової хвилі впроваджених радянською владою репресій проти «ворогів народу» було заарештовано К. Кржеміньського (який, як і М. Касперович, мешкав у лаврській «Цитаделі»), який 17 жовтня під час допиту назвав і на той час «художника-реставратора Київського музею західноєвропейського мистецтва, колишнього дворянина і поміщика» М. Касперовича у числі учасників контрреволюційної фашистської організації. 2 березня

⁴ Щодо діяльності ВХРРМ див.: [6; 13]

доповіді на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР 27 листопада 1934 р. перший заступник наркома освіти Затонського Андрій Хвиля висловився: «У всеукраїнському музейному городку заправляв український націоналіст Курінний. У київському історичному музеї сиділи українські націоналісти Ернст, Щербаківський⁷. Ясно, що ці контрреволюціонери націоналісти спрямовували науково-дослідну, теоретичну і експозиційну роботу музеїв так, як це їм вигідно було для здійснення їхніх мерзенних планів....» [8, с. 191]. На початку 1934 р. вже Ф. Кумпан очолював «Реставраційну майстерню ВМГ», подальша доля якої не прослідковується дослідниками. Йдеться про те, що після того, як протягом 1930-х рр. заарештували і ліквідували чимало «ворогів народу, агентів іноземних розвідок, членів фашистських організацій тощо», серед них і чимало музейників-реставраторів, багато документів щодо їх діяльності було знищено, тому у архівній документації того часу зияють величезні лакуни.

Відомо, що після заснування 1938 р. Центральних державних науково-дослідних реставраційних музейних майстерень (ЦДНДРММ), нині – Національного науково-дослідного реставраційного центру України доволі тривалий час ВМГ, а згодом Києво-Печерський заповідник запрошував спеціалістів зі сторони за угодами для опрацювання предметів своєї колекції до часу сформування у ньому відповідної реставраційної структури.

Однак тяглість підходів і традицій, розроблених співробітниками Реставраційної майстерні Лаврського музею культу і побуту (згодом – ВМГ) простежується не лише у діяльності нинішнього відділу наукової реставрації, консервації та експертизи рухомих пам'яток Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» зокрема, а й загалом у музейній реставрації у масштабах усієї України.

Джерела та література

1. Курінний П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лаврського музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924–1927). *Український музей* / за ред. П. Курінного, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, М. Рудинського та С. Гілярова. Гол. ред. П. Курінний. Київ, 1927. Збірник перший. С. 160–168.

1938 р. було виписано постанову про утримання М. Касперовича під вартою (у Лук'янівській в'язниці) і виписано ордер на його арешт. 3 березня 1938 р. відбувся обшук на квартирі М. Касперовича у корп. 39, помешкання 14 (де він мешкав із родиною) і арешт. До того часу всіх інших «бойчуків» вже було розстріляно. За обвинувальним вироком, він брав участь в контрреволюційній фашистській організації з 1924 р. і проводив активну контрреволюційну роботу проти радянської влади. 22 квітня 1938 р. він став перед трійкою УНКВД Київської області, а 7 травня 1938 р. його розстріляли у Биківні, все майно було конфісковано. Реабілітували Миколу Касперовича 18 травня 1989 р. (див. дет. [5; 14]).

⁷ Нагадаємо, що Данилу Щербаківського було доведено до самогубства ще 1927 р., а Федора Ернста заарештовано 1933 р. і розстріляно у 1942 р.

2. Тимченко Т. Листи Миколи Касперовича у Науковому архіві Інституту археології НАН України. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини актуальні виклики сучасності. Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : НЗКПЛ; Асоціація реставраторів України, 2024. С. 209–216.
3. Тимченко Т. Микола Касперович. Матеріали до біографії. *Українська художня культура: історія та сучасні проблеми: зб. наук. пр.* / Ін-т культурології НАМ України. Львів, 2012. С. 57–71.
4. Геппенер-Лінка Н. В. Спогади про Всеукраїнське музейне містечко 1929–1939 рр. / вступ, примітки С. Білоконя. *Лаврський альманах*. Вип. 11. Київ, 2003. С. 142–175.
5. Білокінь С. Смерть Миколи Касперовича. *Розбудова держави*. № 7. Ч. 2. С. 49–54.
6. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.). *Пам'ятки України*. 2001. № 4. С. 48–71.
7. Бонь О. І. Особливості архівної джерельної бази біографічних досліджень діячів гуманітарної науки радянської України в 1920–1930 рр. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Вип. XVII. Серія: Історія. Вінниця, 2010. С. 101–105.
8. Білокінь Сергій. В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст. Київ, 2006. 355 с.
9. Тимченко Т. Реставрація ікон Ігорівської Богоматері та Св. Миколи Мокрого у 1924 році (за матеріалами київських архівів). *Культурологічна думка*. 2012. № 5. С. 156–166.
10. Полюшко Г. В. Ігорівська ікона Божої Матері. Історія і доля святині. Київ, 2012. 32 с.
11. Черняхівська О. У витоків організації справи наукової реставрації, консервації та експертизи у Національному заповіднику «Києво-Печерська лавра»: погляд крізь сторіччя. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини актуальні виклики сучасності. Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: НЗКПЛ; Асоціація реставраторів України, 2024. С. 223–231.
12. Марголіна Ірина, Ульяновський Василь. Київська обитель Святого Кирила. Київ : Либідь, 2005. 352 с.
13. Яненко Анна. Всеукраїнські художньо-реставраційні майстерні у 1933 р.: «рік нащупаного шляху». *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини актуальні виклики сучасності. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : НКПІКЗ; Асоціація реставраторів України; Фенікс, 2020. С. 319–323.
14. Зайченко О. У травні 1938 року влада Сталіна знищила Миколу Касперовича – художника «бойчукіста» і реставратора. *Україна молода*. Вип. 055. (21.05.2019 р.) URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3459/196/133499/>
15. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги ; Оранта, 2010. 400 с.
16. Н. А. Прахов. Михаил Александрович Врубель. *Михаил Александрович Врубель : Переписка. Воспоминания о художнике / сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Верхбинской и Ю. Н. Подкопаевой*. Ленинград : Искусство, 1963. 362 с.
17. КПЛ-Ф-9379.
18. НЗСК Н-4387, КН-212.
19. КПЛ-Ф-2905.
20. КПЛ-Ф-1517.

УДК: 141; 7.03, 7.04, 7.06, 75

Анастасія БОГДАН

ДВІ СТРАТЕГІЇ В РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ПІСЛЯ АКТУ ВАНДАЛІЗМУ

Стаття досліджує сучасні підходи реставрації мистецьких творів, пошкоджених вандалами, та розглядає філософські й етичні аспекти відновлення культурних об'єктів. Розглядаються дві стратегії: консервація як збереження без змін; та реставрація з естетичним відновлення втрачених елементів. Важливим є аналіз мотивів вандалізму та знання автентичності й історичного контексту.

Ключові слова: вандалізм, реставрація, консервація, позитивізм, естетика

The article explores contemporary approaches to the restoration of artworks damaged by vandals and examines the philosophical and ethical aspects of restoring cultural objects. Two strategies are considered: conservation as preservation without changes; and restoration with aesthetic recovery of lost elements. The analysis of vandalism motives and the importance of authenticity and historical context are crucial.

Keywords: vandalism, restoration, conservation, positivism, aesthetics

Вандалізм щодо творів мистецтва є невід'ємною, суперечливою частиною становлення культури протягом всієї історії людства. Ми маємо його визначити як навмисне пошкодження пам'яток архітектури, скульптури, живопису, предметів культу і так далі. Також ми можемо виділити деякі форми і мотиви для акту вандалізму, а саме: політичний, економічний та вимушений (Іл. 1).

Під «політичним» вандалізмом ми маємо на увазі випадки, коли через релігійні, ідеологічні, одним словом світоглядні переконання, індивід, група людей або цілі народи знищують чи пошкоджують культурні пам'ятки архітектури та мистецтва. Приклади вандалізму на політичній, ідеологічній світоглядній основі нам відомі ще з давніх часів. Значним для юдейської, а як наслідок — і для християнської, культури було, для прикладу, знищення вавилонським царем Новохуданосором у 586 році до н.е. першого Єрусалимського храму, побудованого, згідно з біблійними текстами, царем Соломоном. Якщо ми згадаємо християнську добу, то яскравим представником вандалізму був Евхарій. Він був

страчений у 362 році за те, що вночі проник у храм Венери, вбив служителя та сокирою посік статую Венери, після чого сам видав себе та свою паству для того, щоб прийняти мученицьку смерть від рук язичників. В пам'ять про «подвиг» Евхарія біля храму святого Матвія в місті Трір упродовж століть стояла статуя Венери, яка виконувала роль мішені для побиття камінням християнськими паломниками. Тут цікаво, що вандалізм, який для нас є суто негативним, руйнівним явищем, в певні історичні етапи стає невід'ємною частиною культурного життя та проявом певного культурного рівня. Говорячи про сучасність, ми можемо як приклад «політичного» вандалізму вказати на ту ситуацію, яка відбувається навколо пам'ятників засновникам США, де був демонтований пам'ятник Колумбу, і не тільки він, або пам'ятники Сесілу Родсу в Об'єднаному Королівстві, та Кейптауні (ПАР). Невдоволення цими пам'ятками пов'язано з тим, що в середовищі прогресивного студентства ці історичні особистості є символами популяризацію расизму, апартеїду та геноциду. Цим питанням сучасної проблеми політичного вандалізму



Іл. 1. Голова Афродити Кнідської. Греція. Афіни. Національний археологічний музей 1 ст. н.е. Мармур

му зараз займаються: Шульц Д. [2], Чонг-Мінг Лім [1], Тен-Херн Лаі [3]

Під вандалізмом на економічному підґрунті ми розуміємо навмисне пошкодження культурного об'єкта з метою отримання прибутку (якоїсь вигоди) особою або групою осіб. Щоб були зрозумілими відмінності між економічним та політичним вандалізмом, можна навести приклади вандалізму з епохи Відродження, коли римська архітектура розбиралася на матеріали та використовувалась як елемент або релігійних християнських споруд, або для будівництва резиденцій знатних осіб Італії. Схожа ситуація відбувається зараз у Великобританії з так званим явищем «the lost houses» коли власники великих замків та маєтків, що по суті являються світовою культурною спадщиною, не можуть сплатити підвищені податки за них і вимушені розпродавати ці споруди розбираючи їх на матеріал: каміння зі стін, елементи стріх тощо. Також можна згадати інцидент який стався в Іспанії 2020 року, коли колекціонер сплатив 1200 євро меблярю за реставрацію картини «Непорочне зачаття» художника епохи бароко Бартоломе Естебана Мурільйо після чого картина була змінена до невпізнаваності. Ось що трапляється, коли безкультурність, нерозвиненість законодавства поєднується з приватною власністю та бажанням отримати прибуток (Іл. 2).

В історії культури були випадки й вимушеного вандалізму, якого могло і не бути, якби не скрутні

історичні обставини. Скульптура «Фавн Барберіні» (сплячий Пан), була знайдена при фортифікаційних роботах в замку Святого Ангела. Відомо, що в 537 році римляни скидали статуї на готів, які брали в облогу місто, і є ймовірність, що ця скульптура була однією з цих статуй. Ця скульптура зазнала значних втрат і пережила низку відновлень задля її цілісного сприйняття. Схожі відомості ми могли чути й про бронзові скульптури, які за необхідності в матеріалі були переплавленими на гармати, що часто траплялося з грецькими оригіналами в частинах колишньої римської імперії. Така ж доля спіткала деякі берлінські пам'ятники в 1944 році.

Ми вважаємо, що точність теоретичного визначення проблеми вандалізму є вирішальною для прийняття рішення щодо масштабів відновлення та засобів реставрації будь-якого культурного об'єкта. Марінкола М., Каржер Л. [6] виділяють філософські засади в розумінні природи вандалізму для прийняття відповідного рішення щодо міри відновлення пошкодженої роботи та реставраційних технік, припустимих з естетичного чи археологічного погляду на об'єкт реставрації. Вони відмічають розбіжності в дискурсах на реставраційне відновлення. Перший позитивістський підхід наполягає на суто археологічному аспекті предмета, який має предстати перед глядачем в чистій формі, без реставраційних доповнень: «Спираючись на науковий метод, воно»... позитивістське обґрунтування ... «підтримувало єдиний



Іл. 2 Результати реставрації картини «Непорочне зачаття»

аналітичний підхід. Так консервація стала питанням хімії, фізики й механіки, а не художніх, естетичних та історичних міркувань» [6, с. 215-216]. Другий естетичний підхід: необхідність цілісного сприйняття пошкодженого об'єкта культури, де припускається відновлення певною мірою втрат, що зробить постраждалий об'єкт зрозумілим для сприйняття. «Консерватор мусить чітко розуміти матеріальне, естетичне й культурне значення скульптури. Хоча уявлення про пошкодження та втрати суб'єктивні й залежать від культурного контексту та часу, чітке розуміння характеру втрат і їхнього впливу на скульптуру допоможе оцінити, у чому полягає єдність та автентичність твору (Jukilehto 2009)» [6, с. 219]. Цікаве дослідження історичних обставин реставраційного відновлення Софійського собору роблять Карпов В. [5] та Веретко Н. [4] які також відзначають різність підходів у відновленні художніх творів.

Ми зазначимо, що наслідки самого вандалізму можуть бути важливим моментом сприйняття та розуміння культурно-історичного контексту існування самого об'єкта реставрації. У цьому сенсі постає питання про культурно-історичне право ознак вандалізму на збереження. Ми знаємо приклади з історії Давнього Єгипту, коли більш пізніми володарями захоплювались вже побудовані культурні об'єкти скульптури та архітектури; збивались написи з іменами для шанування і висікались нові імена. Було б дивно зараз визнавати це як вандалізм (хоча для позитивізму по своїй суті це він і є) та намагатися відновити попередній стан об'єкта.

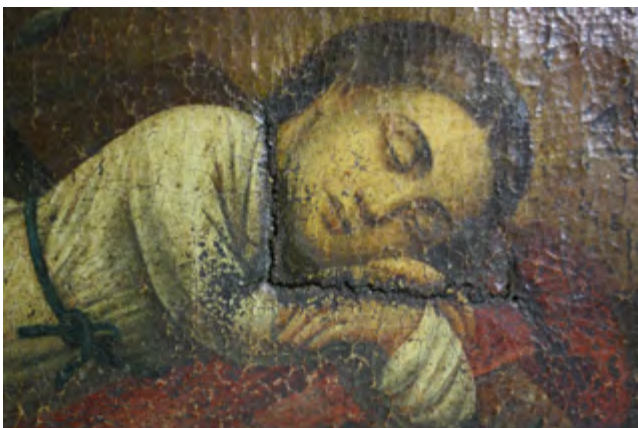
Реконструкція втрат на творах мистецтва, спричинених актами вандалізму, є непростим завданням, що вимагає зваженого підходу та врахування кількох важливих аспектів. Питання про те, чи варто реставратору здійснювати таку реконструкцію, залежить від численних факторів, серед яких етичні, естетичні та культурні міркування. На перший погляд, віднов-

лення пошкоджених частин може здатися очевидним рішенням, адже це може повернути твору його цілісний вигляд, що підвищує його візуальну привабливість для глядача.

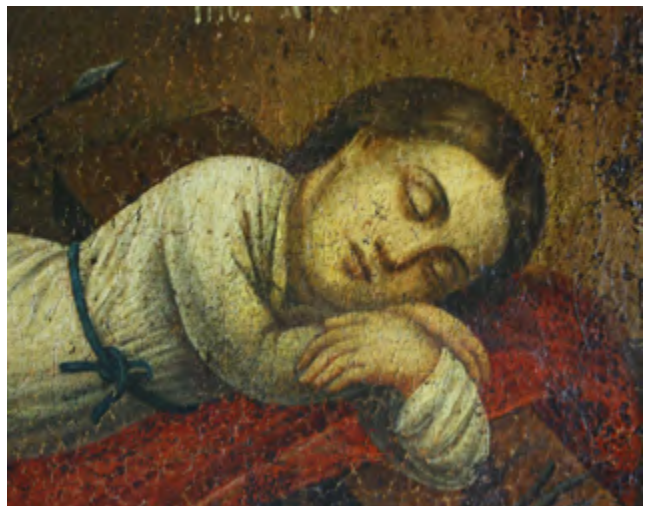
Але разом з перевагами існують і недоліки. Реконструкція може створити хибне уявлення про справжній стан об'єкта. Інтерпретація реставратора може вплинути на оригінальну ідею автора, що ставить під сумнів історичну точність твору. Кожне втручання змінює первісний вигляд об'єкта, що може викликати питання щодо його автентичності. Виникають і етичні питання, адже втручання в оригінальний твір може викликати етичні дилеми. Чи мають реставратори право змінювати те, що було створено в минулому, навіть якщо це робиться з найкращими намірами? Це питання особливо гостро стоїть у випадках, коли оригінальні елементи твору знищені або пошкоджені.

Існують і технологічні обмеження реконструкції. Незважаючи на сучасні технології, іноді неможливо точно відтворити оригінальні матеріали та техніки. Це може призвести до створення неточних копій, що також впливає на автентичність. Використання нових матеріалів і методів може змінити зовнішній вигляд і структуру твору, що вимагає додаткових досліджень і тестувань.

Тож, чи існують альтернативні підходи? По-перше, це консервація оригіналу. Замість реконструкції реставратори можуть зосередитися на збереженні поточного стану твору, щоб запобігти подальшим пошкодженням. Це дозволяє зберегти автентичність об'єкта і показати його у стані, в якому він перебуває зараз. Консервація підкреслює історичний контекст і процес старіння, зберігаючи сліди часу і подій, що вплинули на об'єкт. По-друге, це документування. Фіксація пошкоджень та актів вандалізму для майбутніх



Іл. за. Ікона «Недріманне око». XIX ст., Україна, Східне Поділля.
Полотно, олія. Приватна збірка



Іл. зб. Ікона «Недріманне око». XIX ст., Україна, Східне Поділля.
Полотно, олія. Приватна збірка

досліджень і аналізу. Все це може бути важливим для науковців і істориків, які вивчають еволюцію об'єкта.

Можна навести два різні приклади реставрації творів мистецтва з слідами вандалізму.

1. Ікона «Недріманне око». XIX ст., Східне Поділля; полотно, олія. Приватне зібрання.

На картині була пошкоджена основа: кутовий розріз на шиї Ісуса. Це пошкодження не лише впливало на естетичний вигляд ікони, але й створювало загрозу для подальшого руйнування та осипання ґрунтового та фарбового шарів. Для запобігання подальшим втратам та збереження цілісності мистецького твору, було прийнято рішення про зведення розрізу основи (Іл. 3а, 3б).

2. Ікона «Усікновення голови Георгію». XVII ст., ікона з церкви Св. Юра Дрогобиччина; дерево, темпера. КВ-2504/4 І-42.

На цій іконі обличчя ката порізано гострим предметом до основи, очі випалені, а губи обведені червоним пігментом по дерев'яній основі. Ікона неодноразово зазнавала реставраційних втручань. На ній були присутні грубі фактурні реставраційні шпаклівки та непрофесійні тонування по всій поверхні живопису. В процесі реставрації було видалено пізні прописи, шпаклівки та виконано вибіркове тонування втрат живопису. Сліди вандалізму були залишені без змін, оскільки вони не впливають на подальші процеси старіння предмета. Таким чином, реставратори змогли зберегти автентичність ікони, підкреслюючи її історичну цінність і унікальність (Іл. 4а, 4б).

На завершення, ми хочемо ще раз підкреслити важливість теоретичного, філософського, культурного значення визначення проблеми вандалізму. Це є відправною точкою в подальшому дискурсі щодо питання міри реставраційних втручань та методів реставрації пошкоджених предметів культури.

Теоретична ясність дасть нам можливість збереження предмета культури та його естетичного, цілісного сприйняття, що важливо для точного, адекватного розуміння історії культури майбутніми поколіннями глядачів та вчених, задля яких, власне, і здійснюється реставрація.

Чи варто реставратору реконструювати втрати на творі, спричинені актом вандалізму, залежить від конкретного контексту, етичних міркувань та технічних можливостей. Важливо знайти баланс між збереженням автентичності та естетичним відновленням, щоб забезпечити найкраще збереження культурної спадщини. Кожне рішення повинно бути ретельно обдуманим і базуватися на принципах реставрації, які враховують потреби сучасних глядачів і науковців, а також поважають історичну та культурну цінність твору мистецтва.

Література

1. Chong-Ming Lim. (2020). Vandalizing Tainted Commemorations. *Wiley Online Library*. <https://doi.org/10.1111/papa.12162>
2. Schulz Johannes. (2018). Must Rhodes fall? The significance of commemoration in the struggle for relations of respect. *Political Science, University of Lucerne. The Journal of Political Philosophy*, Volume 0, Number 0, pp. 1–21.
3. Ten-Herng Lai. (2020). Political Vandalism as counter-speech: a defense of defacing and destroying tainted monuments. *Wiley Online Library*. <https://doi.org/10.1111/ejop.12573>
4. Веретко Н. (2022). Реставрація монументального живопису початку XX століття в Україні. *Вісник КНУКІМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 8–12. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.257944>
5. Карпов В. В. (2023). Реставрація монументального живопису в Україні в 50–60-ті роки XX ст. Суспільні прагнення та ідеологічні копізії. *Культура і Сучасність : Альманах*. 2023. № 2. С. 88–94.
6. Марінкола М, Каржер Л. (2020). Консервація середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури: історія, теорія, практика (Ukrainian translation 2024 RODOVID).



Іл. 4а. Ікона «Усікновення голови Георгію». XIV ст. Ікона з церкви Св. Юра Дрогобиччина. Дерево, темпера. КВ – 2504_4 І – 42



Іл. 4б. Ікона «Усікновення голови Георгію». XIV ст. Ікона з церкви Св. Юра Дрогобиччина. Дерево, темпера. КВ – 2504_4 І – 42

УДК: 75.025.4

**Вячеслав ШУЛІКА, Анатолій ДОЛУДА,
Максим КІЛОЧКО**

Харків, Україна

РАНИ ВІЙНИ: РОЗПИС МИКОЛИ УВАРОВА В КОЛИШНІЙ САДИБІ МИХАЙЛА СОКОЛОВА У ХАРКОВІ

Статтю присвячено історії побутування та порятунку монументального панно М. Уварова в колишній садибі М. Соколова у Харкові, що зазнало значних руйнувань внаслідок повномасштабного вторгнення російської федерації у 2022 році.

Ключові слова: М. Уваров, О. Бекетов, монументальний живопис, монументальне панно, реставрація, консервація.

The article is dedicated to the history and preservation of the monumental panel by M. Uvarov in the former estate of M. Sokolov in Kharkiv, which suffered significant destruction as a result of the full-scale invasion of the Russian Federation in 2022.

Keywords: M. Uvarov, O. Beketov, monumental painting, monumental panel, restoration, conservation.

Будинок купця Михайла Павловича Соколова у Харкові (вул. Благовіщенська 17), був побудований в стилі неоренесансу у 1899 р. за проектом академіка архітектури О. Бекетова. В створенні проєкту будівлі брало участь архітектурне бюро О. Бекетова, серед очільників якого був видатний художник та архітектор В. Кричевський. Стеля центральної зали другого поверху будівлі була прикрашена живописним панно роботи відомого харківського живописця Миколи Уварова.

Ймовірно після приходу до влади першого радянського уряду у Харкові в грудні 1917 р. родина Соколових виїхала з міста, а особняк на Благовіщенській вулиці був покинутий, згодом розграбований. У 1922 р. вулиця була перейменована на честь К. Маркса, а з 1923 р. в колишній садибі Соколових був відкритий шкірно-венерологічний диспансер, якому належить будівля й зараз. Незважаючи на зміну призначення будівлі, окремі приміщення колишньої садиби зберегли автентичний інтер'єр, разом з ліпниною, люстрами та монументальним панно на стелі.

Автором монументального панно став Микола Митрофанович Уваров. Художник народився в м. Богодухів (Харківська губ.) у 1861 р., навчався у Харківський



Іл. 1. Будинок М. Соколова у Харкові. Фото з відкритих джерел

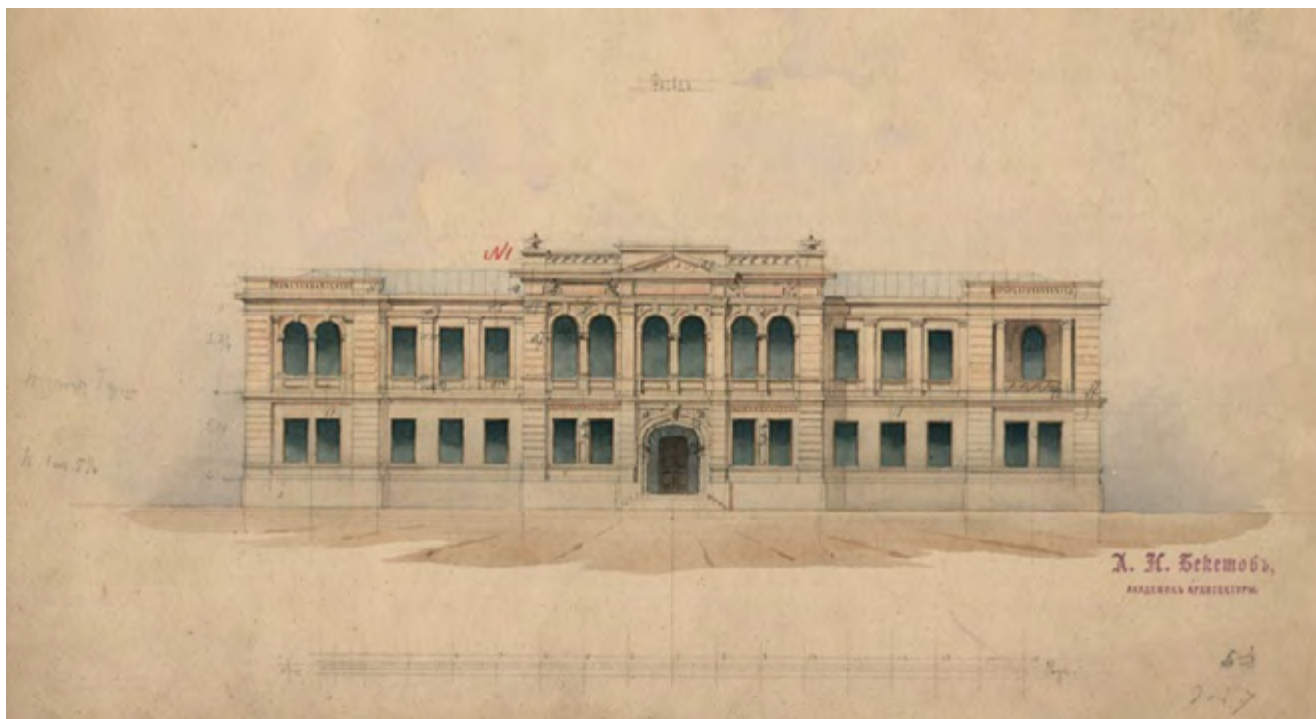
рисувальній школі та в Імператорській академії мистецтв, яку закінчив у 1890 р. Після закінчення навчання художник повернувся до Харкова, де вів активне творче, викладацьке та громадське життя. Він викладав у Харківській жіночій гімназії Є. Драшковської (1898), Харківському технологічному інституті (1916 – 1919), Харківському художньому інституті (1929). Як громадський діяч був членом харківського «Гуртку місцевих художників» (1900 – 1908), одним із засновників Товариства Харківських художників (1905 – 1918), член Харківського літературно-художнього гуртка (1912), член музейної комісії Міського художньо-промислового музею (1910 – 1914), згодом реставратор музею, член наглядового комітету Харківського художнього училища (1916).

У 1903 – 1908 рр. М. Уваров разом із М. Самокишем та С. Васильківським виконував розписи в будівлі Полтавського земства, яке було побудоване за проєктом В. Кричевського, співпрацював з О. Бекетовим, виконував розписи до інтер'єрів бекетівських будівель. Наразі, у Харкові крім розпису в колишньому будинку М. Соколова, зберігся розпис стелі колишнього будинку О. Бекетова (зараз Будинок вчених), який славетний архітектор спроектував для себе.

М. Уваров помер з голоду в окупованому Харкові у 1942 р.

У вересні 2020 р. розпис М. Уварова в колишній садибі М. Соколова був досліджений співробітниками кафедри РЕТМ ХДАДМ А. Долудою та В. Шулікою.

На монументальному панно М. Уварова зображена сцена з античної міфології, де на тлі хмар зображені напівоголені жінки, що летять. Фігури жінок зображені в складних ракурсах, утворюють гірлянду. Жінки в руках тримають рожеві троянди, розвиваються драпірування. У верхній частині розпису зображений купідон із луком, що цілиться в жінку в центрі композиції. В нижній частині розпису інший купідон випускає з клітки голубів.



Іл. 2. Проєкт фасаду будинку М. Соколова. Фото з відкритих джерел



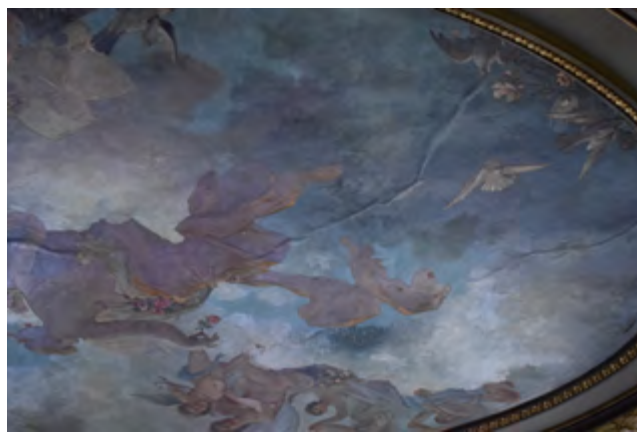
Іл. 3. М. Уваров. Розпис стелі будинку Соколова у Харкові.
Фото В. Шуліки, 2020 р.



Іл. 4. М. Уваров. Розпис стелі будинку Соколова у Харкові.
Фрагмент. Фото В. Шуліки, 2020 р.



Іл. 5. М. Уваров. Розпис стелі будинку Соколова у Харкові.
Фрагмент. Фото В. Шуліки, 2020 р.



Іл. 6. М. Уваров. Розпис стелі будинку Соколова у Харкові.
Фрагмент. Фото В. Шуліки, 2020 р.



Ил. 7. М. Уваров. «Апофеоз Аполлона».
Розпис стелі будинку О. Бекетова у Харкові.
Фото В. Путятіна



Ил. 8. Зруйнований дах колишньої будівлі М. Соколова.
Фото з відкритих джерел, 2022 р.

Цікавим є те, що назву панно в колишній садибі М. Соколова зазвичай позначають як «Апофеоз Аполлона», але на цьому розписі взагалі не виявлено персоналій чоловічої статі, зокрема Аполлона. До того ж, під час дослідження творчості М. Уварова було встановлено, що й розпис в колишньому будинку О. Бекетова теж має назву «Апофеоз Аполлона», але в розпису будинку О. Бекетова дійсно зображений Аполлон, навколо якого в хмарах летять музи з символами творчості (скульптура, живопис, музика). Жінка у фрїгійському ковпаку одягає лавровий вінок на Аполлона. Тобто назва «Апофеоз Аполлона» стосується розпису будинку



Ил. 9. Розпис М. Уварова після руйнування даху будівлі.
Фото М. Кілогко, 2022 р.



Іл. 10. Розпис М. Уварова після руйнування даху будівлі.
Фото М. Кілогко, 2022 р.



Іл. 11. Розпис М. Уварова після консервації. Фото М. Кілогко, 2022 р.

О. Бекетова, а не розпису будинку М. Соколова, тому точну назву цієї композиції треба ще встановити.

Було встановлено, що розпис стелі має овальний формат, розмір 3,4х5,2 м., виконаний на середньозернистому полотні гарнітурного переплетіння олійними фарбами. Панно можна вважати умовно рухомою пам'яткою, тому що воно було змонтоване на дерев'яний щит, який був вставлений в стелю через наскрізний отвір. З боку горища, для тримання дерев'яного щита була побудована спеціальна металева конструкція. Основа розпису (полотно) мало здуття, деформації. Ґрунт ймовірно фабричного виробництва, має сірий колір. Фарбовий шар мав незначну фактуру, з нерівномірною пожовтілою лаковою плівкою.

Огляд фарбового шару виявив, що живописне панно М. Уварова неодноразово реставрувалося. На поверхні фарбового шару містилися локальні записи та прописи. Приблизна площа записів та прописів дорівнювала 25%. На поверхні розпису виявлені великі ділянки живопису, на яких утворилися кракелюри різного розміру, які були утворені в структурі ґрунту та фарбового шару. Окремі ділянки фарбового шару мали відшарування від ґрунту та погрожували осипами. До того ж розпис мав шар пилових забруднень.

У 2020 р. був складений план реставраційних робіт, але роботи не були розпочаті через брак фінансування.

14 березня 2022 р. в результаті влучання російської ракети був зруйнований дах будівлі, розпочалася пожежа. Металева конструкція, що тримала живописне панно вціліла, але через потрапляння великої кількості вологи відбулося відокремлення полотна від дерев'яного щита. Панно М. Уварова опинилося на підлозі в калюжі води. На жаль, через систематичні обстріли Харкова в перші місяці повномасштабного вторгнення військ РФ в Україну, на зруйновану пам'ятку звернули увагу не одразу. Після руйнування будівлі, панно М. Уварова залишалося на підлозі, але його перегорнули лицевим боком догори, переклали цигарковим папером та пакувальним папером, для вилучення залишків вологи з полотна.

Лише влітку 2022 р. стало широко відомо, що панно М. Уварова знаходиться на грані повної втрати. Пошуком шляхів порятунку панно займалися музейники та реставратори Харкова, серед яких В. Мизгіна, директорка Харківського художнього музею, О. Омельник, завідувач Харківською філією ННДРЦУ, співробітники ХДАДМ К. Бондренко та А. Долуда. Було вирішено перенести панно М. Уварова до Харківського художнього музею. Великою проблемою стало те, що через бойові дії більшість реставраторів покинуло місто, не було можливості придбання відповідних матеріалів.

15 липня 2022 р. пошкоджене панно було оглянуто доцентом каф. РЕТМ А. Долудом та художником-реставратором М. Кілогком в колишньому будинку М. Соколова. За результатами огляду був складений відповідний опис, який зафіксував, що панно М. Уварова знаходиться у вкрай незадовільному стані. Залишене на підлозі панно продовжувало вбирати в себе вологу, яка потрапляла до приміщення через зруйнований дах будівлі. Живопис має великі втрати, основа має значні деформації та забруднення.

Транспортування панно М. Уварова з будинку М. Соколова до приміщення Харківського художнього музею було здійснено завідувачем Харківської філії ННДРЦУ О. Омельником. За справу консервації живопису взялися художники-реставратори «Cadmium Art Center» М. та В. Кілогко. Консультації щодо консервації живопису в режимі он-лайн здійснював доцент каф. РЕТМ В. Шуліка. Роботи проводилися при сприянні та фінансовій підтримці БТ «Благодійний фонд родини Алчевських-Бекетових», Фонду громади Харкова «Толока» та Товариства побратимства Харків Нюрнберг (Partnerschaftsverein Charkiw-Nürnberg).

Панно було просушене в приміщенні Харківського художнього музею, виконано зміцнення фарбового шару і ґрунту, частково усунуті деформації основи.

Наразі живописне панно М. Уварова законсервоване. Після перемоги України є необхідність в продовженні досліджень, реставраційних робіт та визначення подальших умов експонування твору.

УДК 75.046.3:27—312,9(477.52/.6) «20-21»

Василь КАРПІВ

Львів, Україна

МЕТОД «TRANSFER» ЯК СПОСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ РІЗНОЧАСОВОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ НА ПРИКЛАДІ КАМ'ЯНИЦЬ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Знагна кількість архітектурних пам'яток України, особливо в її Західному регіонах, потребують ретельного та професійного дослідження з можливої подальшої реставрації та консервації. Існує також велика чисельність пам'яток монументального малярства, що мають пізніші поновлення, які є не менш цінними за ранні зразки авторського живопису, але також потребують збереження. Зустрігаються випадки, коли в процесі побуту первісний живопис покрито різночасовими нашаруваннями різного роду шпаклівок та побілок, такі нашарування зберігати не варто, вони не несуть цінної знайомості для мистецтва. Тому треба ретельно дослідити кожен шар різночасового малярства та провести ретельну атрибуцію за допомогою існуючих методів і обрати технологію його реставрації. Проблема полягає у неможливості саме дослідженні кожного шару стінопису, які знаходяться один на одному, визначити пригетність їхнього до певного періоду, стилю, техніки створення, загального сюжету, та ін.

Єдиним способом зберегти кожен шар різночасового малярства є його відшарування один від одного та перенесення на нову основу «transfer». Тільки повне відкриття живопису допоможе ретельно, а головне достовірно провести його атрибуцію. У науковому матеріалі представлено вдосконалена Європейська технологія розшарування, яка була задіяна у реставрацію монументального малярства об'єктів культурної спадщини західної України.

Ключові слова: розшарування, живопис, атрибуція, декор, монументальні розписи.

A significant number of architectural monuments of Ukraine, especially in its Western regions, require careful and professional research for possible further restoration and conservation. There is also a large number of monuments of monumental painting that have later restorations, which are no less valuable than early examples of author's painting but also require preservation. There are cases when in the process of everyday life the original painting is covered with layers of various types of putties and whitewashes from different times, such layers should not be preserved, they do not carry valuable significance for art. Therefore, it is necessary

to carefully examine each layer of different-time painting and conduct a thorough attribution using existing methods and choose the technology of its restoration. The problem lies in the impossibility of specifically examining each layer of the mural painting that is located on top of each other, determining their affiliation to a certain period, style, technique of creation, plot, etc.

The only way to preserve each layer of painting from different times is to separate it from each other and transfer it to a new basis «transfer». Only the complete discovery of the painting will help to carefully, and most importantly, reliably conduct its attribution. The article presents an improved European layering technology, which was used in the restoration of monumental painting of objects of cultural heritage of Western Ukraine.

Key words: layering, painting, attribution, decor, monumental paintings.

Напрямок багаторічного мого дослідження, які представлені у наукових публікаціях та доповідях у реставраційній та мистецтвознавчій галузі, спрямовані на виявлення та аналіз фахових літературних джерел, а також практичного досвіду з спроб розробки по збереженню і розшаруванню різночасового монументального малярства в Україні та в світі. Загально відомо про те що, в даний час європейські країни працюють над створенням технологій, що дають можливість розділити декілька різночасових зображень і забезпечити їм обом, при цьому, повне збереження.

За часи радянської України існували спроби розробки технологій по розшаруванню монументального різночасового малярства, але брак знань та сучасність технологій того часу не дозволяло якісно проводити такі складні реставраційні процеси. Питанню збереженню монументального різночасового малярства за часи незалежності України, майже не приділялось уваги. В цілому розроблялися методики по виявленню та видаленню пізніх різночасових фарбових нашарувань [2, с. 112].

Різночасовий живопис набагато простіше змити, ніж його зберегти шляхом розшарування та перенесення на нову основу. Такі дії приводять до втрати верхнього більш раннього живопису, а іноді і нижнього авторського, що наносять шкоду культурному середовищу країни.

За результатами дослідження відповідної фахової літератури встановлено Європейський досвід реставрації та консервації монументального малярства, котрий починає розвиватися ще на початку ХХ століття. Активною у цьому напрямку є Польща. Дослідженням та розшаруванням займаються у Краківській Національній Академії Красних мистецтв ім. Я. Матейка, на кафедрі: «консервації та реставрації настінного малярства». Польські колеги відточують та удосконалюють методики по розшаруванням різночасового малярства та перенесенням його на нову

основу, які дають можливість зберігати та безпечно транспортувати відшарований живопис, так званий «transfer».

В Європі, а саме у Польщі реставраторка Марія Остажевська вже декілька десятиліть активно займається дослідженням та реставрацією монументального різночасового малярства. Реставраторка пропонує зберігати різночасовий живопис, шляхом його розшарування від авторського зображення сухим методом «strappo» та перенесення на нову основу. Перенесений різночасовий живопис на новій основі називається «трансфер». Це дуже складна та скуппульозна технологія, тому потребує максимально професійних навичок та вмінь.

Практичний приклад польської колеги по збереженню різночасового малярства наведений об'єкт дохідний будинок Плас Магіаскі з у Кракові. В цьому об'єкті виявлено декілька шарів різночасового малярства з XVI по XIX століття. З часом змінювалися смаки та бачення перебудови інтер'єра новим власником будівлі, це основна причина появи різночасових нашарувань. Результати реставрації та дослідження пані Марії Остажевської представлені у її наукових роботах [9].

На території України у радянський період, ще на початку минулого століття, були спроби створення методів збереження записів монументального малярства. Дослідження та створення перших методів зі збереженням різночасових монументальних і станкових зображень почались у двадцятих роках XX століття [1, с. 561-563].

За часи незалежності України в цілому займалися тільки збереженням станкового різночасового малярства. Реставратори – мистецтвознавці з Харкова та Львова, а саме: Терехов М., Долуда А., Почеква А., Мокрій В. досліджували та розшаровували станковий різночасовий живопис [6, с. 81-86; 7, с. 61-68; 8, с. 467-476].

Паралельно також, створювалися способи по видаленню записів з використанням хімічних реактивів та механічних приладів, для розкриття авторського зображення. Пізні записи видаляють механічним шляхом за допомогою мікроскопу з подальшим протиранням відповідним складом розчинника. Дослідженням та впровадження методик по видаленню станкових записів займалися харківські реставратори Дьоміна В., Циток К., Коротких В., ще на початку XI ст. [2, с. 112].

Впровадження методу вдосконаленого методу «transfer» у кам'яниці західної України.

За часи незалежності України, поступово відроджується свідомість збереження національної культурної спадщини. Проте, у процесі формування свідомості збереження пам'яток архітектури, а також

творів монументального мистецтва стоїть питання про їхній стан збереження, мистецьку вартість, як проведення консерваційно-естетичних робіт, щоб авторство первинних нашарувань було збереженим для подальших наукових досліджень. Ми повинні мати уяву про різних авторських малярських технік з врахуванням живописних принципів та канонів, максимально зберігати структуру та естетичну цінність автентичного авторського твору.

Практичним прикладом застосування вдосконаленої польської технології у реставрацію різночасового малярства є два об'єкти західної України.

Один з об'єктів знаходиться у місті Львові, у колишній кам'яниці Еміновичівської, по вулиці Вірменська, 17. У XVII ст. власником кам'яниці свого часу був рід Еміновичів. Саме, як кам'яниця Еміновичівська будівля числилася у списках з 1662-го та 1767 рр. У сер. XVIII ст. у власниками будівлі була родина Лубковських. У 1769 р. Петро Лубковський здійснив реконструкцію, яка не змінила об'ємно-просторову структуру будинку. З цією реконструкцією приміщень також у інтер'єрах з'являлись різночасові зображення, які потребують збереження [5, с. 129-140].

Дослідженням та реставрацією об'єкта займалися такі реставратори, як: Пахолків М., Безнос Н., Терехов М., під керівництвом художника реставратора монументального живопису в пам'ятках архітектури III категорії - Василя Карпіва. В процесі розширених пошукових досліджень, реставратори різних періодів виявили декілька шарів різночасового живопису у приміщеннях другого поверху в інтер'єрі кам'яниці. На основі досліджень сформовано технологічну та документаційну карту і прийнято рішення відкрити нижні шари малярства для подальшого дослідження, а пізніші нашарування живопису перенести та законсервувати на новій, технічно підготовленій основі, так званий «transfer».

Перед розшаруванням поверхню малярства заклеїли декількома шарами японського паперу, а у якості клею використано 10% Klucel G. Після повного висихання паперу наклеєно ще два шари медичної марлі, в якості додатково армування, клей також використано 10% Klucel G. Живопис розшарували від первинного зображення сухим методом «strappo».

Після зняття запису, проводилися роботи з основою живопису тильної сторони. За для забезпечення стабільності та припинення подальшої руйнації живопису потоншена авторська основа. За реставраційною методикою авторська основа повинна бути не більше 2-3 міліметри.

Наступний етап європейської технології є наросування нової основи «реставраційного тиньку». Нарощування основи проводилося в чотири шари. Перший та другий шар наброшувався відповідним



Фото. 1. Відшаровані фрагменти різногасового малярства

складом реставраційного «тиньку» а саме: 1 частина вапна, 1 частина крейди та 3 частини кварцового піску, також додавали 3 частини 12% клею ПВС «Китай». Цією сумішшю проводилося нарощування перших двох шарів реставраційної основи. Третій та четвертий шар нарощувалися таким же складом суміші тільки клей використано ПВС «японія». Для додаткової міцності клеїлася медична марля, між третім та четвертим шарами реставраційного «тиньку». Після повного висихання реставраційної основи, проводилася робота над лицевою стороною «трансферу».

Після зняття з лицьової сторони медичної марлі та японського паперу, встановлено, що відшарований живопис зверху має сім шарів побілки. Всі шари побілки мають різний колір та відносяться до радянського періоду.

В ході розчинок відкрився авторський живопис, це дало змогу провести його атрибуцію. Відшарований живопис це частина карнизу, який знаходився між станами та стелею. Живопис виконано клеєвими фарбами та мають кутову форму.



Фото. 2. Відшаровані фрагменти різногасового малярства.
Процес роботи

Авторський живопис виконано у декілька прийомів. Спочатку наносився як підклад темно-оливкового кольору, потім вугіллям наносився малюнок майбутнього живопису, а зверху нанесено фактурний шар основного живопису. Зображено орнаментальний фриз з рослинними мотивами та гірляндами.

Після завершення роботи над реставрацією живопису, для додаткового зміцнення та руйнації зроблені каркаси. Під кожний живопис спроектовано та зроблено «каркас», який складається з металу та дерева.

На «каркас» фіксується лист пінопласту 2 мл., за допомогою технічного клею «момент». Наступним етапом є склеювання відшарованого живопису на готову конструкцію «каркас». Склеювання проводилось за допомогою наступної суміші: 1 частина вапна, 1 частина крейди та 3 частини кварцового піску, також додавали 3 частини 12% клею ПВС «японія» та потребує повного висихання суміші під певним навантаженням [6, с. 81-86].

Наступним прикладом задіяння методики розшарування є об'єкт греко-католицький кафедральний собор міста Ужгород. За час свого існування собор має значну духовну та культурну історію починаючи з XVII століття.

За результатами проведених наукових досліджень розроблено поетапний підхід до атрибуції та

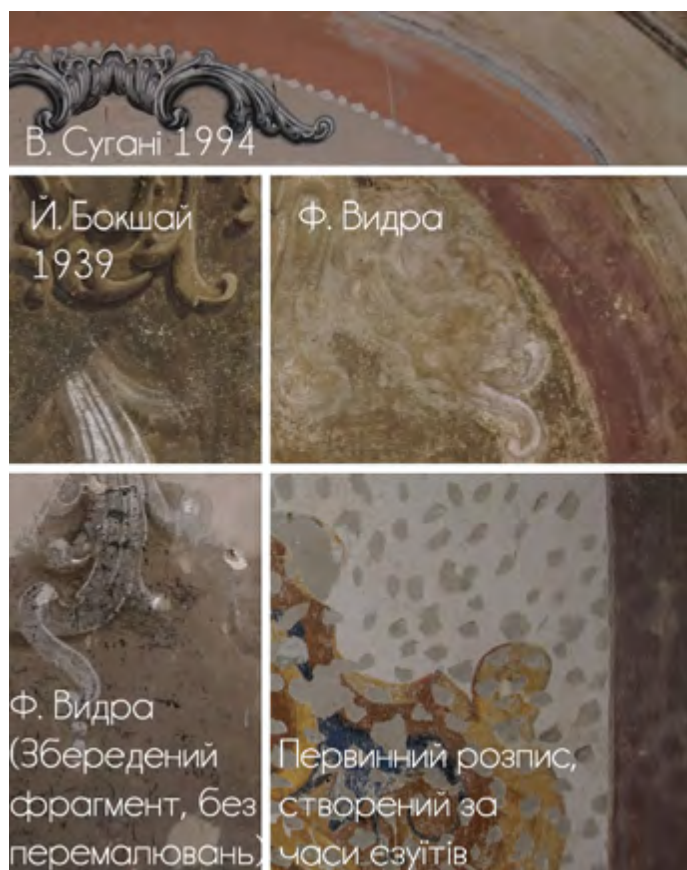


Фото. 3. Різномасштабні зображення, які відкриті у кафедральному соборі



Фото. 4. Фрагмент живопису авторства Ф. Видри 1858 року

консерваційно-реставраційних заходів, щодо збереження мистецьких різночасових нашарувань на прикладі монументальних розписів сакрального об'єкту Ужгородського Хрестовоздвиженського Катедрального Собору. Встановлено перших трьох авторів, які протягом 1778 – 1782 роках розписували собор, це автори: Ігнатій Тртіна, Матіас Де Білге, Себастьян Гірслінгер.

У 1858 році Фердинанд Видра розписав інтер'єр головної нави, в основному це орнаменти та декорації, а також створив фреску «Воздвиження Чесного Хреста» на стелі нави, цьому свідчить результату проведення низки досліджень та архівне фото загального вигляду цього малярства, яке знаходиться в музеї собору [4, с.129-140].

Ще одним художником, що приймав участь у створенні різночасових розписів, був Йосип Бокшай, який у 1939 році перемальовує «Воздвиження Чесного Хреста» на стелі нави авторства Фердинанда Видри. Ймовірно, перемалювання розписів автора Фердинанда Видри «Воздвиження Чесного Хреста» на стелі собору, здійснено за рахунок значних втрат даного сюжету, тому вирішено нанести новий шар живопису таким чином, як консервуючи первесний живопис до кращих часів та запобігаючи подальшій руйнації.

Встановлено, що у 1994 році практично все, окрім малярства Й. Бокшай, поновили народні майстри, при цьому, зберігаючи форму, але втративши колористичну палітру авторських задумів, чим знівелювали усю специфіку та збереження автентичності історичного малярства. Одним з таких авторів є А. Szuhany, підпис знайдено на одній зі стін собору [4, с.129-140].

Єдиним фрагментом живопису, який залишився у соборі, є авторства митця Ф. Видри. Створений їм живопис зберігся тільки на правій колоні біля іконостасу у головній наві.

На фото зображена частина колони з собору, виконана в класичному стилі. Колонна виглядає так, ніби зроблена з мармуру або матеріалу, який його імітує (фото 4). Верхня частина колони декорована різними орнаментальними елементами золотистого кольору. По центру колони є декоративна композиція з квітів. Це букет з різнокольоровими квітами, серед яких переважають жовті та оранжеві відтінки. Декоративні елементи і кольорові рішення вказують на бароковий стиль, який характеризується багатством деталей і декоративних елементів [4, с.129-140].

Цей фрагмент живопису єдиний який зберігся у соборі, тому прийнято рішення відшарувати його розробленою методикою та перенести



Фото. 5. Процес зняття з колони. Фрагмент живопису автора Ф. Видри



Фото. 6. Процес монтажу відшарованого живопису на нову основу

на нову рухому основу. Після розшарування з'явився доступ до первісного живопису XVIII ст., який тепер можливо дослідити відомими методами (фото 5-7).

Висновки. В перше за часи незалежності країни успішно впроваджена Європейська технологія з розшаруванням різночасового монументального малярства на об'єкті культурної спадщини України у м. Львів. За результатами проведених реставраційних робіт відшаровано та збережено більше десяти фрагментів живопису різних часових періодів, також відкрито нові історичні фрагменти розписів, які надалі консервуються та науково досліджуються. Дана технологія дозволяє зберегти різночасові шари живопису різних розмірів. Відшаровано та перенесено на нову основу понад 100 кв² метрів різночасового малярства з двох об'єктів. Перевагою цієї технології є можливість безпечно транспортувати відшарований живопис для подальшого його експонування.

Джерела та література

1. Дорофієнко І., Марампольский А. Розшарування та перенесення фрески на нову основу. Консервація і реставрація пам'яток архітектури : методичний посібник. Київ. Корпорація «Укрреставрація», Львів: Інститут «Укрзахідпроектреставрація», 1996 С. 561-563.
2. Дьоміна В.С. Видалення записів XX ст. з творів темперного і олійного живопису XIX ст.: дипломна робота 05.00.12/ Харків. ак. диз. і мист. Харків, 2018. 112 с.
3. Іванів Б.І., Почеква А.І. Актуальність методики розшарування запису в темперному, олійному малярстві (ікони «Архистратиг Михаїл» з церкви села Семенівка). *Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток*. Матеріали та тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції 22-24 травня 2001 р. Київ, 2001. С.50 – 52.
4. Карпів В. Атрибуція та методи збереження різночасового монументального мистецтва на прикладі Ужгородського кафедрального собору XVIII століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2024. Вип. №76 (1). С. 129-140.
5. Карпів В. Виявлення та дослідження різночасового стінопису. *Український мистецтвознавчий дискурс. Засновники: Національний авіаційний університет, Видавничий дім «Гельветика»*. Вип. 2024. № 2. С. 66-77.
6. Терехов М. Карпів В. Досвід збереження різночасового монументального малярства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. №58 (1). С. 81-86.
7. Терехов М.О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61-68.
8. Doluda A., Kovalova M., Tekhov M., Antonenkova N. Icon-painting with time transgressive layers in Sloboda Ukraine in the centuries. *International Journal of Conservation Science*. 2021.V.12. №3. pp. 467-476.
9. Ostaszewska M. Studia nad metodą utrzymania nierównej powierzchni tynku w transferze malowidła ściennego. „Ochrona Zabytków” nr 2, 1991.

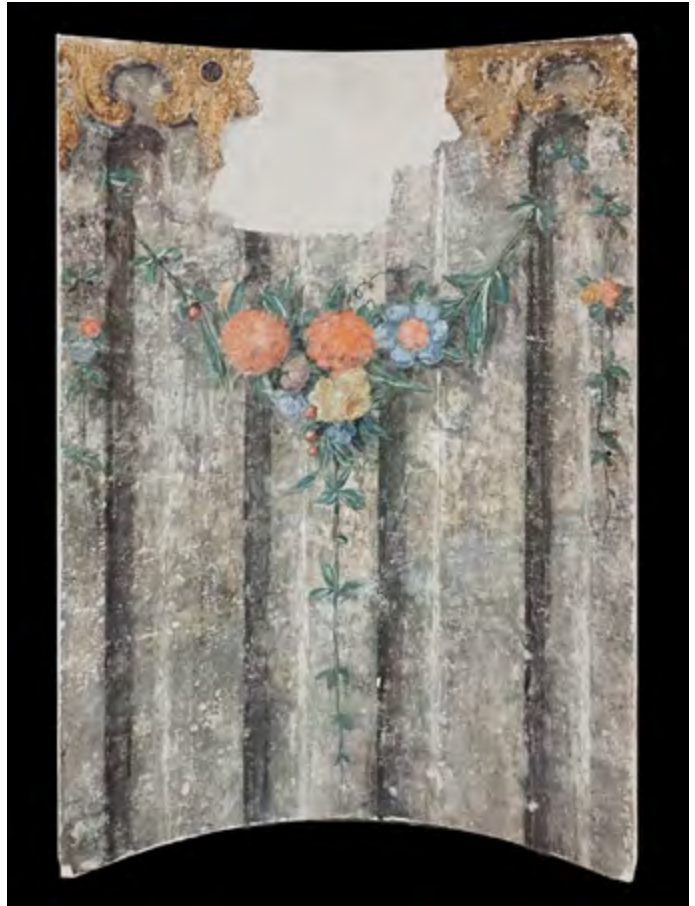


Фото. 7. Фрагмент живопису після реставрації

УДК 75.046.3:27—312,9(477.52/.6) «20-21»

ORCIDID: 0000-0001-7811-1294

Максим ТЕРЕХОВ

Харків, Україна

ЗБЕРЕЖЕННЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У науковій публікації представлено результати дослідження та подальшої реставрації монументального живопису мистецького напрямку сецесії. Висвітлено яскравий приклад зміни та перебудови протягом століття з житлового приміщення до публічного простору, а саме міської бібліотеки. Приміщення, яке багате своїми декоративними розписами та поліхромією, зазнало значних змін у радянський період свого побуду. Інтер'єр приміщення зазнав значних побілкових та олійних нашарувань, які сховали всю красу авторського рішення в будівництві приміщення.

Ключові слова: Львівська сецесія; монументальний живопис; реставрація; дослідження; різночасові нашарування.

The scientific publication presents the results of the study and subsequent restoration of monumental painting of the art direction of the Secession. A vivid example of the change and reconstruction over the course of a century from a residential building to a public space, namely the city library, is highlighted. The room, which is rich in its decorative paintings and polychrome, underwent significant changes during the Soviet period of its construction. The interior of the room underwent significant whitewash and oil layers that hid all the beauty of the author's decision in the construction of the room.

Keywords: Lviv Secession; monumental painting; restoration; research; different-time layers.

Будинок по вул. Шота Шуставелі, 8 міста Львів, є зразковою пам'яткою архітектури стилю сецесії, а також живописним оздобленням датованим початку ХХ сторіччя. Проєктувався і зводився будинок у 1905-1906 роках, як житловий комплекс за проєктом відомого у Львові українського архітектора Владислава Садловського. Однак, впродовж ХХ сторіччя приміщення використовували для різних установ. Одна з цих установ, частину будинку, а саме, приміщення правого крила першого поверху, з середини ХХ століття використовували як міську бібліотеку.

Бібліотека розташована у архітектурній зоні пам'ятки місцевого значення у ближньому центрі міста. За період радянського побуту, приміщення будинку зазнали перемалювань та часткових перебудов різного характеру, що привело до втрати автентичності інтер'єру.

З метою визначення наявності історичних монументальних цінностей, їхнього подальшого збереження та відновлення первинного вигляду приміщення міської бібліотеки, а саме монументальних декорацій та столярних конструкцій, команда Karp Restorer за фінансової підтримки Львівської обласної адміністрації та меценатів, на початку провела низку відповідних досліджень із подальшими консерваційно-реставраційними роботами. Я був керівником реставраційних робіт на цьому об'єкті під кураторством Василя Карпіва.

Перш за все проведено візуальні обстеження та техніко-технологічні дослідження стін та стель інтер'єру. Проведено дослідження стану живопису за допомогою цифрового мікроскопа та ультрафіолетових ламп. Також задіяні руйнуючі методи дослідження зондажі [3, с. 33-36; 6, с. 17-23].

Візуальний аналіз відігравав важливу роль у визначенні стану збереженні в якому пам'ятка дійшла до нашого часу. Пошукові зондажі дали можливість визначити наявність та стан збереження первісних монументальних орнаментів, їхнє індивідуальне художнє виконання [7]. Для підготовки відповідної реставраційної документації зроблена попередня картосхема зруйнованих зон на різних площинах інтер'єру. Проведена фотофіксація всіх виконаних робіт (ф. 1, ф. 2).

За результатами відповідних досліджень встановлено, що авторський монументальний живопис, який розташований на стелі та стіни бібліотеки, замальовані різночасовими поновленнями вапняною і олійною фарбами, а також гіпсовою шпаклівкою,



Фото 1. Руйнуючі методи дослідження



Фото 2. Руйнуючі методи дослідження

яких налічувало в різних кімнатах від 3 до 6 шарів. Первісний живопис виконано клейовою темперою. В цілому, поновлення виконані переважно в радянський час, у світлих одноколірних тонах, в деяких кімнатах зустрічається червоний колір первинного часу живописного оздоблення приміщення (ф. 3).

Стелі та стіни мають подібний характер пошкоджень та стан збереження. Стан основи розписів на стелі та стінах в помешканні не задовільний, в деяких місцях аварійний. Причини руйнацій - це постійні замокання з верхніх поверхів, в результаті чого, виникли грибок та пліснява, які досить вагомо зруйнували живописні декори інтер'єру (ф. 4).

Виявлено також хімічні та механічні причини пошкоджень, а також ті, що виникли з природнього старіння приміщення та пізніших ремонтних втручань (ф. 5). Багаторічне замокання стелі та стін призвело



Фото 3. Процес розгистки живопису від пізніх нашарувань



Фото 4. Аварійні зони



Фото 5. Замокання стелі у процесі побуту

до накопичення мінеральних солей в різних ділянках інтер'єру і як наслідок - руйнування структури основи та фарбового шару, утворення висолів, які видно поверх усіх ремонтних поновлень [1; 2].

Стеля та стіни будівлі виконані цегляною кладкою на вапняно-піщаному розчині, поверх якої нанесена основа для живопису вапняно-піщаний тиньк, сірого кольору. Виявлено на стінах приміщення гіпсові штробы для електро-комунікацій радянського періоду. Встановлено численні відшарування основи тиньку від цегли, кракелюр різного характеру, дрібні механічні пошкодження, а також втрати, які наповнені гіпсом.

В одній з центральних кімнат бібліотеки розташовані гіпсові елементи ліпнини рослинних мотивів. Після низки проведених досліджень, визначено задовільний стан гіпсових декорів, які розташовані під різночасовими фарбовими нашаруваннями.

В результаті дослідження столярних виробів, а саме, дверей та вікон приміщення, виявлено 4 різночасові шари олійної фарби, а також не авторське утеплення дверей, у вигляді імітації шкіри коричневого кольору, під якою знаходилися радянські газети.

Частина оригінальної фурнітури є збереженою: замки для фіксації дверей, накладки з ручками та завіси. Всі металеві елементи виконані з бронзи жовтого кольору. Стан збереження металевої фурнітури – задовільний.

За результатами досліджень під багатошаровими поновленнями у кожній з кімнат заховані первинні сецесійні розписи стель та стін приміщення, живописні декорації, які формували даний інтер'єр у історичному, стилістичному та декоративному задумі автора [4, с. 61-68; 5, с. 81-86]. За результатами руйнуючих методів дослідження, а саме, зондажів, можна визначити, що кожна кімната є індивідуально представлена у живописних декораціях та колористичній гамі, яка виглядає цілісно та перегукуються між собою, що вказує на загальний детально продуманий проєкт ще на етапі будівництва та декорування помешкань. Усі поліхромні композиції інтер'єру виконані за допомогою трафаретів та гармонійно поєднані разом з іншими елементами приміщення такими як п'єци та елементи з дерева.

Початком проведення реставраційних заходів було укріплення та фіксація аварійних зон. Укріплення відбувалося за допомогою клейової речовини «Ледан» у вигляді порошку білого кольору (ф. 6). Матеріал розчинявся у дистильованій воді до відповідної густоти та за допомогою медичного шприца ін'єкціями вводився матеріал у структуру основи стіни. При



Фото 6. Укріплення основи

необхідності відшарована основа фіксувалася відповідними будівельними стяжками.

За результатами проведених досліджень різночасові нашарування складаються з вапна та підменту, які досить легко видалялись водою та механічно нейлоновими щітками і скальпелем. Авторський живопис виконано у техніці темпер, тому витримує відповідний різновид розчи-сток. На деяких зонах присутні пізні нашарування олійної фарби. Ці нашарування розчинялися компресом гідроксиду натрію (суміш соди і вапна) та механічно знімалися скальпелем.

У сучасному плані приміщення кімната 1 та 4 відносяться як окремі кімнати. В процесі реставраційних робіт після видалення пізніх побілкових нашарувань виявлено первинні розписи. В ході дослідження авторського стінопису встановлено, що кімната 1 та 4 спочатку проєктувалися як одна прохідна кімната. Цьому висновку є підтвердження, а саме стінопис у вигляді орнаменту на стелі, який проходить через стіну між цими просторами. В процесі реставрації демонтовано стіну пізньої перебудови та повернуто авторський задум архітектора.



Фото 7. Поповнення втрат живопису



Фото 8. Вигляд зони інтер'єру після реставрації



Фото 9. Вигляд зони інтер'єру після реставрації

Поповнення втрат основи проводилось автентичним матеріалом, суміші піску та вапна «тиньку». Відсолення проводилися за допомогою білих паперових рушників та цигарковим папером. Папір фіксувався за допомогою 1 відсотка клейової речовини Тилоза. В деяких кімнатах процедура відсолення могла повторюватися від 5 до 15 разів. На реставраційні вставки основи наносився своєрідний ґрунт-побілка (рідка суміш вапна). Реставраційні поповнення живопису виконано частково ідентичним матеріалом клейовою темперою, в цілому зібрані основні маси композиції (ф. 7). Після проведений реставраційних робіт приміщення набуло більш автентичного вигля-

ду. Зараз цей об'єкт використовується як арт-простір Мистецька бібліотека.

Проведена значна робота з відновлення культурно-історичної пам'ятки Львова. Відновлено та законсервовано віцілі фрагменти живописних трафаретних декорів. З міської радянської бібліотеки зі своїми однотонними побілковими декорами об'єкт перетворився у публічний арт-простір з частково відновленими розписами «мистецьку бібліотеку» (ф. 8-10). У цьому бібліотечному просторі, що на вул. Шота Руставелі, 8, працюватиме коворкінг для креативних спільнот, команд та відвідувачів, експозиційна зала для виставок різного характеру, кабінет мистецтв та книжкова майстерня.



Фото 10. Вигляд зони інтер'єру після реставрації

Джерела та література

1. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ: Мистецтво, 1981. 159 с., іл.
2. Вплив навколишнього середовища на збереження об'єктів при експонуванні. – URL: <http://art-con.ru/node/4470> (дата звернення 24.05.2015)
3. Долуда, А.О. Судово-мистецтвознавча експертиза. *Наукова конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006 – 2007 навчального року* (Харків, 16 – 19 травня 2007р.). Харків, 2007р. С. 33-36.
4. Терехов М.О., Долуда А. О. Метод розшарування як можливість проведення атрибуції різночасового живопису. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. №37 (3). С. 61-68.
5. Терехов М. Карпів В. Досвід збереження різночасового монументального малярства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. №58 (1). С. 81-86.
6. Логвин Г.Н Етика реставратора і науковця. *Пам'ятки України. Історія та культура*: Науковий часопис. Київ, 2001. 4. С. 17-23.
7. Логвин Г.Н По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ Мистецтво, 1968. 463 с.

УДК - 77.026: [66.085.3:66.067.3](045)

Ігор БАБІЙ

Київ, Україна

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ УФ-ФІЛЬТРІВ – ВАЖЛИВИЙ АСПЕКТ ПРЕВЕНТИВНОЇ КОНСЕРВАЦІЇ ФОТОМИСТЕЦТВА

У статті розглянуто питання превентивної консервації творів фотомистецтва з акцентом на застосування спеціальних видів скла, пластику та плівок з УФ-фільтрами. Досліджено сучасні матеріали, їхні переваги та недоліки в процесах блокування сонячного світла, зокрема УФ-випромінювання. Окреслено наукові досягнення у сфері збереження фотографій під час експонування.

Ключові слова: превентивна консервація, фотографія, фотоматеріали, УФ-фільтри, «музейне» скло, захист фотографій, експонування творів мистецтва.

The article explores the issues of preventive conservation of photographic art, focusing on the use of specialized types of glass, plastic, and films with UV filters. It examines modern materials, their advantages and disadvantages in blocking sunlight, particularly UV radiation. The study highlights scientific achievements in the preservation of photographs during exhibitions.

Keywords: preventive conservation, photography, photographic materials, UV filters, «museum» glass, photography protection, art exhibition.

Фотографія як вид мистецтва з початку ХХІ століття значно розширила свою присутність у музейних експозиціях та фондах, приватних колекціях і стала важливим елементом культурного діалогу між мистецькими інституціями. Але, на відміну від традиційних творів мистецтва, наприклад, живопису або скульптури, фотографія залежить від умов навколишнього середовища. Світлочутливі матеріали, які використовують для створення світлин, деградує під впливом сонячного світла та штучних джерел світла, які випромінюють ультрафіолетовий (УФ) спектр. Відбувається вицвітання барвників, пожовтіння паперової основи, а також погіршення їхнього загального вигляду. Через це експонування фотографій без належного захисту призводить до швидкої деградації, і відповідно, безповоротної втрати твору мистецтва.

Розвиток технічного прогресу дав змогу розширити асортимент матеріалів, які здатні блокувати сонячне світло і його шкідливе випромінювання, а також захищати твори мистецтва від агресивних чинників у повітрі, дотиків відвідувачів, запобігати помітному спотворенню кольору зображення. Вважаємо, що властивості матеріалів, які блокують УФ-випромінювання, та алгоритми їхнього застосування в науковій літературі, висвітлені недостатньо, це визначає важливість висвітлення цих питань для галеристів, музейних працівників, власників приватних колекцій, а також дослідників фотомистецтва. Також зумовлює потребу в більш детальному вивченні проблеми і розробці рекомендацій щодо збереження фотографій з використанням сучасних методів превентивної консервації, таких як застосування УФ-фільтрів.

Теоретичні основи дослідження окреслені працями науковців і фахівців у галузі музейної справи, реставрації та консервації предметів мистецтва як в Україні, так і на міжнародному рівні. Зокрема, у вітчизняному науковому дискурсі це роботи таких вчених, як С. Гаврилюк [3], О. Гайдай [4], К. Золотухіна [5], І. Паур [6], О. Салата [7], П. Гольдін [8], та ін. Особливістю досліджень українських науковців є те, що питання захисту творів фотомистецтва від шкідливого впливу світла вивчали без детального аналізу матеріалів, які блокують сонячне світло, зокрема спектр УФ-випромінювання, властивостей їхнього захисту, принципів їх застосування в умовах різних обставин проведення експозицій. Вагому роль у вивченні окресленої проблематики мають праці закордонних науковців. Зокрема, активну роботу з вивчення особливостей превентивної консервації фотографій проводять дослідники в Інституті охорони природи Гетті (GCI) [12], групи PMG в Американському інституті охорони природи (AIC) [9]. Важливо відзначити практичні наукові доробки компанії Wilhelm Imaging Research, Inc. [15], яка проводить дослідження стабільності та збереження традиційних і цифрових кольорових фотографій та кінофільмів.

Загалом, аналіз наукових праць демонструє значні зрушення у сфері збереження світлин та формує підґрунтя для подальших наукових пошуків для впровадження дієвих механізмів захисту фотографічних творів мистецтва.

З практичного досвіду зауважимо, що умови експонування творів мистецтва, зокрема фотоматеріалів, значно різняться залежно від типу мистецької установи, формату виставкових заходів і тривалості експозиції. Це суттєво впливає на рівень сонячного освітлення, зокрема на кількість УФ-випромінювання в діапазоні 280–400 нм, що є критичним для збереження

світлин і фотоматеріалів [12]. Ступінь впливу УФ-випромінювання на фотографію може варіюватися від мінімального, коли пряма дія променів відсутня, до максимального, коли вся або значна частина поверхні фотографії піддається прямому тривалому опроміненню сонячними променями чи шкідливому штучному освітленню. Інтенсивність дії УФ-випромінювання безпосередньо впливає на швидкість процесів деградації фотоматеріалів. Що більший вплив, то швидше відбуваються вицвітання, втрата контрасту та руйнування фізико-хімічних властивостей фотографії. Тому вибирати матеріали для превентивної консервації потрібно з урахуванням цих обставин. Наголосимо на тому, що розвиток технічного прогресу та висока конкуренція на ринку товарів спричинили появу нових виробників та різних типів матеріалів для створення фотографій. Вони можуть кардинально відрізнятися своєю стійкістю до впливу сонячного світла, зокрема УФ-спектру, тому фотоматеріали низької якості містять у собі додатковий ризик прискореної деградації творів мистецтва. Такі обставини зумовлюють необхідність для фотохудожника, фотопродюсера [2] чи організатора експозиції, врахувати фактори ризику, що можуть призвести до погіршення стану творів фотомистецтва. До початку експозиції необхідно підібрати оптимальний варіант захисту від шкідливого впливу сонячного світла та супутніх шкідливих чинників зовнішнього середовища.

Практичні дослідження матеріалів з УФ-фільтрами дали змогу класифікувати їх за властивостями, які сприяють збереженню фотографій. Зокрема, ці матеріали забезпечують захист від УФ-випромінювання, мінімізують ризики вицвітання та фізичної деградації фотопаперу, що є важливим аспектом превентивної консервації світлин як творів мистецтва. Складемо перелік матеріалів для захисту фотографій від УФ-випромінювання, ранжуючи їх від менш до більш ефективних, відповідно до їхньої здатності блокувати УФ-промені, прозорості, а також стійкості до зовнішніх впливів. Окремо зазначимо, що використання всіх матеріалів, що покривають твори мистецтва і захищають їх від дотиків, пилу, бруду, мікроорганізмів та шкідливих домішок у повітрі, є корисними для застосування. Також використання сучасного штучного освітлення з нульовим або мінімальним рівнем УФ-випромінювання (бажано використовувати сертифіковані лампи з позначкою UV STOP [11]) є значною перевагою перед застарілими технологіями, коли лампи випромінюють високий рівень УФ-спектру.

Скло типу «Флоат» (надпрозоре) [1] захищає від незначного спектру УФ-випромінювання нижче від 330 нм [16]. Перевагами такого матеріалу є ціна,

зручність розкрою за форматами, легкий догляд, антистатичність, твердість (з'являються мінімальні подряпини при догляді). Недоліками такого матеріалу є недостатній захист від усього спектру шкідливого світла, спотворення кольорів предмету та «відблиск» на поверхні, крихкість (без урахування такого виду скла, як триплекс), вага. Вважаємо, звичайне скло малоприсадабним для захисту творів фотомистецтва, оскільки до вказаних вище недоліків додається ще один – зеленуватий відтінок скла, який додатково спотворює колір зображення. Оскільки його вартість подібна до надпрозорого скла, питання його застосування перебуває в площині обізнаності й уваги відповідальної особи за оформлення фотографій.

Акриловий пластик високої якості ефективно блокує тільки частину спектру – до 98% УФ-випромінювання в діапазоні 300–380 нм [13]. Перевагами такого матеріалу є мала вага, протидарна стійкість. Недоліками є недостатній захист від усього спектру шкідливого світла, спотворення кольорів предмета та «відблиск» на поверхні, швидка поява подряпин при догляді, статичність.

Щодо цих матеріалів, звертаємо увагу на застереження експертів Wilhelm Imaging Research: «Освітлення від люмінесцентних ламп із відкритими лампами (без скляного або пластикового покриття між лампами та відбитками) містить значну кількість УФ-випромінювання на довжинах хвиль 313 нм і 365 нм, що для більшості друкованих матеріалів збільшує швидкість вицвітання порівняно з люмінесцентним освітленням, відфільтрованим звичайним склом (яке поглинає ультрафіолетове випромінювання з довжиною хвилі нижче приблизно від 330 нм). Деякі друковані матеріали значно чутливі до ультрафіолетового випромінювання в діапазоні 313–365 нм, тоді як інші – майже не піддаються його впливу» [16].

Спеціальне скло з УФ-фільтрами видів: 70%, 92%, 99%, 100% – має такі переваги: високий рівень захисту до рівня ідеального від сонячного світла, зокрема УФ-випромінювання (від 70% до 99% блокування спектру 280–380 нм, від 89% до 98,3% блокування спектру 380–780 нм) [16], зручність розкрою за форматами, легкий догляд, антистатичність, твердість (мінімальні подряпини при догляді), відсутність або незначні «відблиски» на поверхні та відсутність або мінімальне спотворення кольорів творів, високий ступінь захисту від вандалізму при використанні багатошарового типу скла (триплексу), що робить його ідеальним варіантом для захисту творів мистецтва, насамперед шедеврів, виставкових вітрин та спеціального опорядження для культурних цінностей. Недоліками такого матеріалу є ціна, вага та крихкість одинарних тонких листів скла.

Спеціальний пластик з УФ-фільтром 99% [14] має майже ідеальні властивості для захисту предметів мистецтва, коли вага покривного скла має значення. Недоліками такого матеріалу є ціна: вона найвища порівняно з усіма іншими матеріалами; поява значної кількості подряпин при догляді.

Стосовно таких матеріалів вважаємо, що потрібно звернути увагу на наявність сертифікації в провідних виробників, наприклад за стандартами ISO 1096-2 Class A and ISO 18916 у спеціалізованих фотографічних тестах чи підтверджених технічних даних про ефективність блокування УФ-спектру в Національній фізичній лабораторії Сполученого Королівства за стандартом EN410 [14]. Отже, наявність сертифікатів, що підтверджують заявлені технічні показники від авторитетних установ, при виборі матеріалів для захисту творів фотомистецтва, які підлягають тривалому збереженню, консервації, архівації, мінімізують ризики від дій недобросовісних виробників, які можуть «приписати» своїм товарам невідповідні характеристики.

Аналіз інших типів матеріалів, представлених на ринку товарів, засвідчив, що для превентивної консервації творів мистецтва можна використовувати покривну плівку спеціального призначення. Вона наділена додатковими властивостями, які можуть блокувати сонячне світло від 7% до 45%, зокрема УФ-спектр 300–380 нм до 98% [17]. Набутий практичний досвід з оформлення фотографій дає нам можливість стверджувати, що можливо використовувати такого виду плівку з УФ-фільтром для монтажу на скло вікон приміщення, де відбувається експозиція або на надпрозоре скло, яке використовують у рамках при оформленні фотографій. Такий підхід до блокування сонячного світла також знижує ризики його негативного впливу, менш вартісний порівняно з використанням спеціалізованого скла чи пластику та стабілізує крихкість скла.

У підсумку зазначимо, що дослідження сучасних матеріалів і технологій для захисту фотографій від сонячного світла, зокрема УФ-випромінювання, а також від пилу, бруду, дотиків та актів вандалізму підтверджують важливість правильного оцінювання всіх факторів ризику, які можуть призвести до деградації фотоматеріалів і їхньої втрати. Використання простих видів надпрозорого скла та пластику збільшує час стійкості кольорів зображення до деградації від двох до чотирьох часових термінів [16], використання вказаних спеціальних видів скла й пластику збільшує час стійкості кольорів зображення від двох з половиною до п'яти часових термінів [16]. Ці показники залежать від методів друку фотографій, типу і якості використовуваних фотоматеріалів. Застосування спеціалізованого скла або пластику з потужним УФ-фільтром, спеціальних захисних плівок

з УФ-фільтром на вікнах експозиційних залів та контролю умов експонування дає змогу ефективно протидіяти негативному впливу зовнішнього середовища. Превентивна консервація, завдяки сучасним матеріалам, дає змогу добре зберігати фотографічні твори мистецтва під час тривалих експозицій, запобігає їх пошкодженню чи втраті.

Список літератури

1. Все про скло. *Бусел*. 2015. URL: https://www.busel.ua/ua/products/steklo_float.html (дата звернення: 28.09.2024).
2. Бабій І. Л. Продюсування як інструмент популяризації українського фотомистецтва в глобальному культурно-мистецькому просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 145–151.
3. Гаврилюк С. В. Фондова та науково-дослідна робота музеїв : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня підготовки спеціальності 027 «Музеєзнавство, пам'яткознавство». Луцьк, 2023. 93 с.
4. Гайдай О. М. Музеєзнавство : навч. посіб. Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2021. 212 с.
5. Золотухіна К. І., Ігнатенко Є. В. Світлостійкість цифрових відбитків *Поліграфічні, мультимедійні та вебтехнології* : тези доповідей VII Міжнар. наук.-техн. конф. (Харків, 17–21 травня 2022 р.). Харків : ХНУРЕ, 2022. Т. 1. С. 48–49.
6. Паур І. В. Основи музейної справи : навч.-метод. посібник для організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Кам'янець-Подільський : Видавець Панькова А. С., 2021. 204 с.
7. Салата О. О. Основи музеєзнавства : навч.-метод. посіб. Вінниця : Нілан-ЛТД, 2015. 164 с.
8. Гольдін П.Є. та ін. Збереження музейних, архівних, бібліотечних і наукових колекцій в умовах війни. Проєкт «Наука в безпеці». *Scienceatrisk*. 2024. 58 с. URL: <https://scienceatrisk.org/storage/lp/118/72b090b6524856c66be6a14788d721bc5f6841ff.pdf> (дата звернення: 28.09.2024).
9. Photographic Material Group. AIC. 2024. URL: <https://www.culturalheritage.org/membership/groups-and-networks/photographic-materials-group> (дата звернення: 29.09.2024).
10. Bertrand Lavedrine. A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections. *Getty Publications*. 2003. P. 149–158, 167–170.
11. Fic-Lazor A. The ABC of Preventive Conservation in Museums. 2015. 63 p. URL: https://nim.gov.pl/files/publications/39/ABC%20Profilaktyki_english%202015_lekki.pdf (дата звернення: 30.09.2024).
12. Conservation of Photographic Materials. *The Getty Conservation Institute*. , 2024. URL: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/teaching/photographic_materials.html (дата звернення: 30.09.2024).
13. Plaskolite inc. *OPTIX Acrylic (Plazcyl)*. 2024. URL: <https://plaskolite.com/catalog/optix-acrylic-plazcyl/> (дата звернення: 30.09.2024).
14. SIA Groglass. *Technical-information*. 2011–2024. URL: <https://artglass.groglass.com/ru/продукция/#product-info> (дата звернення: 30.09.2024).
15. Wilhelm Imaging Research. *Inc. Home*. URL: (дата звернення: 30.09.2024).
16. Wilhelm H., Wilhelm C. B., Armah K., Stahl B. C. The Permanence and Care of Analog and Digital Color Photographs. *Wilhelm Imaging Research, Inc.* 2011–2013. URL: http://www.wilhelm-research.com/Wilhelm%20Papers/Wilhelm_FotoConservacion2011_Logrono_Spain_2013-05-01.pdf (дата звернення: 30.09.2024).
17. Concord Window Film. *UV Blocking Window Film Everything You Need to Know*. 2024. URL: <https://windowfilm.com/uv-blocking-window-film-everything-you-need-to-know/> (дата звернення: 30.09.2024).

УДК 025.85:002.2:09

Арсен ШПАК

Львів, Україна

ПРЕВЕНТИВНА КОНСЕРВАЦІЯ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ НЕ ІНВАЗИВНИЙ ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ДРУКОВАНИХ ПАМ'ЯТОК

Збереження рідкісних та цінних друкованих видань (документів) необхідне для подальшого їхнього вивчення та дослідження. Поняття «документ» — багатозначне: у загальному розумінні — це соціально необхідний «носіє», «інструмент передачі» накопиченого досвіду, інформації про навколишнє середовища певного часового відрізка. Він постає як історико-культурна пам'ятка — «матеріалізована пам'ять людства». В процесі користування або неправильного зберігання матеріальний носій різною мірою зазнає пошкоджень, що призводить до втрати експлуатаційних характеристик. Тому, гаслою збереження культурного надбання є спостереження за станом — виявлення пошкоджень, які вже є, та протидія створенню нових з подальшими консерваційно-реставраційними заходами.

Ключові слова: збереження, моніторинг, консервація, реставрація, друковані видання, документ, пам'ятка, культурна спадщина.

Preventive conservation as an effective non-invasive process of preservation of printed monuments. Preservation of rare and valuable printed publications (documents) is necessary for their further study and research. The concept of "document" is ambiguous: in a general sense, it is a socially necessary "carrier", a "tool for transmitting" the accumulated experience, information about the environment of a certain time period. It appears as a historical and cultural monument — "the materialized memory of mankind." In the process of use or improper storage, the material carrier is damaged to varying degrees, which leads to a loss of operational characteristics. Therefore, part of the preservation of cultural heritage is to monitor the condition - to identify the damage that already exists and counteract the creation of new ones, followed by conservation and restoration measures.

Keywords: preservation, monitoring, conservation, restoration, printed publications, document, monument, cultural heritage.

Музейні колекції формуються з пам'яток, які зберігаються десятиліттями або ж століттями. Вони піддаються процесам руйнування як внаслідок природного старіння, так і внаслідок пошкоджень за різних обставин. Саме тому культурні об'єкти потребують компетентного догляду, що зменшило б ймовірність пошкоджень та підтримувало б колекцію в експлуатаційно-експозиційному стані.

Це сфера, яка включає превентивну консервацію, консервацію та реставрацію. Вона уособлює галузь множинних знань і професійної діяльності, яка проводиться в спеціальних інституціях і пов'язана з забезпеченням захисту, збереженості та догляду за культурними пам'ятками.

Превентивна консервація (англ. preventive conservation — профілактична/попереджувальна консервація) є одним з важливих компонентів у збільшенні тривалості життя культурної спадщини і пов'язана з уповільненням процесів руйнування матеріалів, а не з фізичним впливом на пам'ятки з метою їхньої подальшої консервації або реставрації.

Консервація (лат. conservatio — збереження) включає комплекс заходів санаційних, інвазивних та інтервенційних, пов'язаних з збереженням пам'ятки або ж стабілізації її стану для підтримки цілісності музейного предмета і припинення подальшого погіршення. Необхідно зазначити, що консерваційні заходи повинні бути зведені до мінімуму. Такий підхід зменшує ймовірність порушення естетичної, археологічної, культурної, історичної, фізичної, релігійної чи наукової цілісності об'єкта.

Реставрація (лат. restavratio - відновлення) — це сукупність процесів які безпосередньо направлені на втручання в пошкоджену або зруйновану структуру культурного об'єкта з метою відновлення, покращення чи естетичні, історичні і фізичні властивості.[5]

Розглянемо детальніше превентивну консервацію, як ефективний метод зберігання, транспортування та демонстрування фондів і також її значущість.

Насамперед, це низка рішень, спрямованих саме на запобігання можливого погіршення стану та пошкодження видань і рукописів від зовнішніх впливів, шляхом впровадження та підтримки оптимальних умов зберігання.

Практичні заходи, пов'язані з превентивною консервацією, — це комплекс послідовних непрямих дій, де кожний етап відіграє важливу роль:

- моніторинг та оцінка стану пам'ятки;
- моніторинг та оцінка середовища, де знаходиться пам'ятка, яке за певних обставин може привести до погіршення стану;
- оповіщення персоналу про ознаки змін та причини погіршення стану об'єктів;

- прийняття рішень, розробка та впровадження заходів з усунення джерела, що спричиняє погіршення або ж ізолювання чи створення бар'єру;
- подальший моніторинг і контроль за пам'яткою та джерелом погіршення в залежності від прийнятих попередніх заходів;
- розробка та впровадження заходів, пов'язаних з належним зберіганням, експонуванням, користуванням, пакуванням та транспортуванням;
- розробка та впровадження алгоритму дій при надзвичайних ситуаціях.

Важливість превентивної консервації на сьогодні гарантує тривале збереження при непрямому втручанні, що можна обґрунтувати наступними тезами:

- Продовження терміну експлуатації або ж експонування культурних об'єктів;
- Зменшення ризику втрати культурних об'єктів під час надзвичайних ситуацій;
- Відтермінування, зменшення або усунення потреби в інтервенційному втручанні (реставрації);
- Збільшення ефективності інтервенційного втручання (реставрації);
- Впровадження економічно ефективного методу збереження колекцій;
- Максимальний вплив реставратора у сфері консервації та реставрації;
- Зобов'язання реставратора використовувати найширший спектр стратегій збереження (управління ризиками, довготермінове планування, охорона);
- Комунікація з іншими фахівцями та інституціями, які безпосередньо дотичні до культурної спадщини та приймають необхідні рішення (працівники служби охорони та пожежної безпеки, керівний персонал та представники влади, обслуговуючий персонал).[9]

Для цього необхідно ідентифікувати всі загрози та фактори, які впливають на фізико-хімічний стан збереження пам'яток. Це фундаментальна дослідницька робота з систематизації переліку негативних чинників, з відповідними рекомендаціями по їх усуненню. Вперше такий список був представлений Ч.Костейном (С. Costain) [7] у 1994 році, де було запропоновано та описано дев'ять основних факторів. У 1995 році Р.Уоллер (R.Waller) [8] запропонував та додав десятий фактор — недбайливе зберігання. [2] Варто зазначити, що превентивна консервація — в стані постійного розвитку та удосконалення, тому рекомендаційні приписи постійно доповнюються.

1. *Фізичні сили* — це певна взаємодія з пам'ятками прямого або непрямого характеру, що призводить до механічних пошкоджень.[2] Їх розділяють на швидкі та повільні:

- Швидкі — внаслідок людського фактору, а саме: культура поведіння (удари, падіння, царапини,

розриви тощо); надзвичайні ситуації, пов'язані з природними та техногенними катастрофами; військові дії.

- Повільні — мають накопичувальний характер, що призводить до деструктивного впливу на пам'ятку. Сюди також можна віднести людський фактор (тривале перебування об'єкту) та певна циклічність природних умов.

2. *Злодії та вандалізм* — це опортуністична (принагідна) чи запланована крадіжка злодіями, відвідувачами або розкрадання колекцій персоналом, а також вандалізм.[2]

Превентивні заходи: розробка, впровадження або ж оновлення інтегрованих систем безпеки (професійна охоронна фірма, надійні замки, захищені від злому шафи та вітрини, системи моніторингу за входами та виходами); проектування та встановлення детекторів руху, інфрачервоних сповіщувачів, звукової сигналізації, відеоспостереження; укомплектування пам'яток RFID-мітками (можливість знайти у випадку крадіжки); подальше обслуговування та оновлення систем охорони.

3. *Вогонь* — руйнівна сила, яка виникає з екзотермічної реакції «горіння», що супроводжується виникненням тепла, полум'я, диму та світла. Розділяємо на цілеспрямований підпал та необережне поводження з вогнем, але обидва потенційно призводять до швидких пошкоджень або цілковитої втрати культурної пам'ятки.

Превентивні заходи: проектування та встановлення сучасних протипожежних систем газового та вуглекислотного пожежогасіння в експозиційних залах та фондосховищах (ефективніші від традиційних систем, що використовують воду та піну); встановлення індикаторів задимлення; розроблення алгоритму дій та інструктаж персоналу інституції з пожежної безпеки за умов виникнення загоряння (план евакуації для людей і колекцій); необхідність наявності навігаційних піктограм, планів приміщень та сигнальних ламп, що допоможуть в орієнтуванні під час виникнення пожежі; подальше обслуговування та оновлення протипожежних систем.

4. *Вода* — за певних негативних чинників призводить до пошкоджень або ж втрати пам'яток. Причиною можуть бути затоплення, спричинені природними катаклізмами, пошкодженням дамб та інших захисних споруд, технічно несправна або застаріла сантехнічна система у приміщенні, де зберігаються пам'ятки та проблеми з самим приміщенням.

Превентивні заходи: діагностика, розроблення та встановлення (за потреби) якісної сантехнічної системи (залучення до робіт з монтажу сертифікованих фахівців); усунення проблем з будівлею (поганий дренаж, протікання даху); планове обслуговування

системи; встановлення автоматичних систем оповіщення та відключення подачі води, за можливістю монтування аварійного зливного отвору; зберігання пам'яток на певній висоті від підлоги; розроблення алгоритму дій на випадок затоплення.

5. *Шкідники* — це біологічні чинники, які можуть спричинити суттєві пошкодження або руйнування внаслідок своєї життєдіяльності.

Превентивні заходи: моніторинг на наявність шкідників і факторів навколишнього середовища, які їм сприяють (планова перевірка об'єктів, планова перевірка будівлі); виявлення пошкоджених пам'яток з необхідним негайним ізолювання (помістити в герметичний поліетиленовий пакет); визначення виду та типу шкідників; визначення ступеня зараження чи пошкодження; визначення джерела потенційного зараження (може походити від стану приміщення, середовища де зберігається пам'ятка або під час поповнення колекції); розроблення стратегії застосування необхідних заходів з обробки ураженого об'єкта та джерела (не хімічна або хімічна обробка (пестициди)); аналіз результатів обробки і оцінки вибраної стратегії; розробка та впровадження заходів пов'язаних з належним зберіганням; подальший моніторинг.

Окремо виділимо засоби для уникнення появи шкідників: перевірка пам'ятки до того, як вона потрапить у зони зберігання; розробка якісних програм утримання та обслуговування приміщення; заборона живих і сухих рослин в приміщенні, де зберігаються пам'ятки; розробка засобів контролю навколишнього середовища для стабільної відносної вологості та температури; достатня циркуляція повітря; зберігання пам'яток у закритих сховищах та експозиційних вітринах, які не містять пилу, бруду та органічних залишків, які можуть жити спори; встановлення автоматичних дверей з ущільнювачами; встановлення захисних сіток на підлогові стоки та вентиляційні отвори; видалення рослин, що ростуть на будівлі; закриття вікон; планове прибирання з використанням пилососа та миття підлоги.

6. *Пилове та газоподібне забруднення повітря* — походить від збудників, які знаходяться ззовні (діоксид сірки (SO_2), сірководень (H_2S) утворюються при спалюванні органічних матеріалів; оксид азоту (NO), діоксид азоту (NO_2) утворюється від вихлопних газів автомобіля) та всередині інституцій (будівельні матеріали або предмети інтер'єру також це можуть бути і самі пам'ятки (полотно, просочене піроксиліном, яке використовується для палітурок книг)). Поділяються на два типи:

- Тверді забруднюючі частки: можуть бути привабливими для шкідників, можуть бути джерелом сульфатів і нітратів, каталізatori хімічного утворення кислот.

- Газоподібні забруднюючі активні хімічні речовини, які можуть вражати пам'ятки.

Превентивні заходи: моніторинг забрудненості повітря з використанням необхідних тестів для якості повітря; співпраця та розроблення з фахівцями систем опалення, вентиляції, та кондиціонування повітря, що відповідає пам'яткам які зберігаються; встановлення системи фільтрації повітря у приміщеннях де зберігаються пам'ятки (видаляють газоподібні та тверді забруднюючі речовини, перш ніж вони потраплять у приміщення); обслуговування систем фільтрації, а також ущільнювачів на дверях та вікнах; зберігання чутливих пам'яток за допомогою спеціальних шаф, ящиків, футлярів, папок, відповідно таке ж транспортування та експонування; підтримування чистоти та планове прибирання приміщення, щоб мінімізувати накопичення пилу та бруду (використання високоефективних пилососів з фільтрами HEPA, які вловлюють більше частинок); розробка та впровадження заходів пов'язаних з належним зберіганням; подальший моніторинг та контроль якості повітря з плановим оглядом пам'яток.

7. *Світло* — це енергія, яка має електромагнітне випромінювання і охоплює видимий спектр та інфрачервону і ультрафіолетову області спектра. Пошкодження в результаті впливу світла є накопичувальним і незворотнім.

Превентивні заходи: моніторинг та вимірювання освітлення спеціальним обладнанням (вимірювач видимого спектра світла, ультрафіолетовий вимірювач та термометр, щоб виміряти накопичення тепла від інфрачервоного спектра); розробка та впровадження заходів щодо обмеження або припинення доступу природного прямого світла (використання жалюзі, штори, зовнішні маркізи, УФ-фільтри, теплопоглинаючі світлофільтри); зменшення інтенсивності та часу штучного освітлення (встановлення датчиків руху на ввімкнення освітлення); впровадження системи з блокуванням ультрафіолетового випромінювання (УФ-фільтри, заміна флуоресцентних ламп); встановлення системи циркуляції повітря, від накопичення тепла інфрачервоним випромінюванням; розробка та впровадження заходів з зберігання світлочутливих пам'яток (заборона зберігання біля вікон чи зовнішніх дверей, ізоляція у футляр, коробку або папку); розробка та впровадження заходів з освітлення пам'яток (друковані видання, як гравюри, рукописи і шкіра входять до групи особливо світлочутливих об'єктів і тому рекомендований рівень освітленості максимум 50 Lux); подальший моніторинг та контроль за освітленням з належним обслуговуванням освітлювальних пристроїв та заміною фільтрів.

8. *Температура* — це фізична величина, яка безпосередньо впливає на стан пам'ятки. Так, коливання

температури (особливо різкі зміни) можуть спричинити швидке розширення та стиснення матеріалів, створюючи деструктивні процеси. Висока температура посилює хімічні реакції та стимулює зростання біологічної активності.

Превентивні заходи: моніторинг температурного режиму; розробка та впровадження необхідного температурного режиму, який становить 18-20° C (64-68° F) і не повинний перевищувати 24° C (75° F); усунення або локалізація джерела екстремального нагрівання (теплоповідбивний екран); зберігання пам'яток віддалено від джерел сезонного обігріву; подальший моніторинг та контроль за стабільним температурним режимом.

9. *Вологість* — це міра насиченості речовин водою, яка впливає на стан пам'яток. Негативний вплив має зміна навколишньої відносної вологості, що безпосередньо впливає на вміст води в об'єктах. Гігроскопічні матеріали поглинають надлишок води з повітря коли відносна вологість підвищується; коли відносна вологість зменшується, віддають цю воду, щоб досягти рівноваги з навколишнім середовищем. Коли така швидкість або кількість вологи стає критична, це призводить до погіршення стану і відповідно до негативних наслідків — пошкоджень.

Превентивні заходи: моніторинг навколишньої відносної вологості (точкові вимірювальні пристрої та пристрої безперервної реєстрації); визначення потенційної проблеми; розроблення стратегії необхідних заходів з залученням експертів (систематизування усіх даних записаних кожним гігротермографом або реєстратором); впровадження стратегії пасивних заходів контролю (обмеження кількості людей в приміщенні; зберігання пам'яток в шафах, коробках, папках; ізоляція чутливих пам'яток з створенням мікроклімату для них; використання буферного матеріалу); впровадження стратегії активних заходів контролю (правильно спроектована система опалення, вентиляції та кондиціонування повітря; портативні зволожувачі; осушувачі повітря; обігрівачі та кондиціонери); контроль за забезпеченням стабільного середовища (усунення коливання та екстремальних перепадів температури та відносної вологості); подальший моніторинг та оцінка стратегії з покращення навколишнього середовища.

Відносна вологість (Rh) не повинна досягати 65% — сприятливі умови для біологічних процесів. Нижче 30% — пам'ятки втрачають еластичність стають крихкими. Рекомендована (Rh) для паперу — 45%-55%, але слід пам'ятати, що друковані видання часто мають в складі своїх оправ інші матеріали (кістка — 45%-60%; метали — <35%; кераміка, скло, камінь — 40%-60%).

10. *Недбайливе зберігання* — це людський фактор, який негативно може впливати на зберігання пам'яток культури. Зокрема, це некваліфіковані або ж з низькою кваліфікацією персонал, недбалість у роботі з пам'ятками на різних рівнях.

Превентивні заходи: залучення висококваліфікованого персоналу (реставратори, зберігачі фондів, наукові працівники тощо); систематичне підвищення знань і навиків (участь у стипендіальних програмах, курсах, конференціях, вебінарах тощо); розроблення та впровадження сучасної системи документування та зберігання (цифровізація).

Отже, превентивна реставрація — це безперервний неінвазивний процес, який триває протягом усього терміну життя культурних об'єктів і не може закінчуватися навіть після проходження процесів консервації та реставрації.

Якість превентивних заходів виражається у ґрунтовному розумінні проблеми і, відповідно, правильного вирішення. Такі рішення безпосередньо входять до компетенції реставратора, який має фахову освіту і теоретичні та практичні знання з превентивної консервації.

Джерела та література

1. Баланюк Ю. Європейський та український досвід збереження культурної спадщини. *Український науковий журнал Освіта регіону*. № 4 (2014). С. 34. URL: <https://social-science.uu.edu.ua/article/1275>
2. Борисенко М. Превентивна консервація як інструмент збереження культурного надбання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 35, том 1 (2021). С. 26-31. URL: http://www.apnh-journal.in.ua/archive/35_2021/part_1/6.pdf
3. Горбань Ю. Зберігання книжкових пам'яток як культурних цінностей у бібліотеках України. Монографія. Київ (2018). С. 102-113. URL: <https://knushop.com.ua/image/catalog/lira20230617/pdf/12304.pdf>
4. Ревенюк Н. Етичні проблеми реставраційної та експертної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3 (2021). С. 122-128.
5. Рішняк О. Сучасна реставраційна діяльність: основні напрями, завдання та пріоритети. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. № 35 (2020). С. 220-226.
6. Тимченко Т., Миколайчук А. Превентивна консервація творів мистецтва у системі сучасної вищої освіти консерваторів-реставраторів. *УАМ*. № 33 (2023). С. 245-251. URL: [http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmliui/bitstream/handle/123456789/359/170-Текст статті-273-1-10-20230707.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmliui/bitstream/handle/123456789/359/170-Текст%20статті-273-1-10-20230707.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
7. Costain C. Framework for Preservation of Museum Collections: Framework for Preservation of Museum Collections (a poster). Canadian Conservation Institute. Ottawa, (1994). № 14. Р. 1-4.
8. Waller R. Risk management applied to preventive conservation: Storage of Natural History Collections. A Preventive Conservation Approach. Society for the Preservation of Natural History Collections. (1995). Р. 21-27.
9. Al-Saad Z. Course outline: Preventive Conservation. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://whc.unesco.org/document/6819&ved=2ahUKEWjak6aB0pqJAXW6FikFhc2mlzUQFnoECDEQAQ&usg=AOvVaw26ijhYWu1M-2yG2jPZteBg>



Фото 3. Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. 2020 р.
(стоять: зав.лаб. Н. Антоненкова, викл. М. Терехов, викл. К. Хоменко. ст. викл. А. Дерев'янка, викл. О. Кішкурно, доц.
В. Шуліка, доц. К. Жернокльов.
Сидять: навг. майстер К. Циток, викл. І. Хомутов, зав. лаб. Н. Майборода, доц. зав. каф (2000 – 2022) А. Долуда, ст. лаборант Г. Шишкова)



Фото 4. Переддипломна практика студентів каф. реставрації станкового та монументального живопису. ХДАДМ.
м. Вилкове, Одеська область, 2014 р. керівник доцент В. Шуліка

УДК 75.025.4

Артем ПОГРІБНИЙ

Харків, Україна

З ДОСВІДУ РЕСТАВРАЦІЇ ТА АРТИБУЦІЇ КАРТИНИ «ТОВІЙ З ЯНГЕЛОМ» ЗІБРАННЯ ПОЛТАВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

В статті досліджується картина невідомого художника «Товій з ангелом» 17 століття. Докладно розписані етапи реставрації та матеріали. В процесі реставрації картину було атрибутовано.

Ключові слова: Тіціан Вечеліо, Алессандро Варотарі, італійський живопис 17 ст.

The article examines the painting by an unknown artist «Tovia with an Angel» 17 century. Restoration stages and materials are described in detail. In the process of restoration, the picture was attributed.

Keywords: Titian Vecellio, Alessandro Varotari, Italian painting of the 17th century.

В 2020 році до відділу реставрації олійного живопису Харківської філії Національно науково-реставраційного центру України надійшла картина невідомого автора «Товій з ангелом» (копія з картини Тіціана Вечеліо). Оригінал знаходиться в церкві Мадонни дель Орто у Венеції.

Було проведено візуальне обстеження стану живопису, обстеження в ультрафіолетових променях та ретельна фотофіксація. На основі цього була складена програма консерваційно-реставраційних заходів. Програма прийнята на засіданні реставраційної ради філії.

Стан полотна, живопису та підрамку, при надходженні картини на реставрацію, відповідали різним станам збереженості. Підрамок (не авторський) мав доволі гарну збереженість і без сумніву може в подальшому виконувати свої функції. Авторське полотно крупнозернисте льняне було свого часу (вірогідно в першій половині 19 ст.) дубльоване на полотно подібного до структури авторського. Візуально можна було простежити, що оригінальне полотно

було зшите з шести фрагментів, що було обумовлено великим розміром картини (164x142 см). Стики фрагментів добре спостерігалися при боковому освітленні. Присутнє загальне провисання полотна, а також локальні деформації. В нижній частині відставання дублету від авторської основи. Внаслідок укріплення живопису під час останніх реставраційних заходів в 1949-х роках клей пройшов на дублювальне полотно і міцно приклеїв його до внутрішніх частин підрамка в нижній чверті картини. Багаточисельні дрібні втрати фарбового шару та ґрунту спостерігалися по всій поверхні живопису. Загалом, фарбовий шар має непоганий зв'язок з ґрунтом. Більшість втрат авторського живопису та ґрунту були приховані під багаточисельними живописними поновленнями, тонуваннями та мастиккуваннями.

В процесі реставрації було виявлено три різночасових поновлень живопису. А під час першого обстеження особливо були помітні більш пізні реставраційні втручання середини 20 ст., в той час живопис було закріплено глютиновим клеєм. Розриви полотна, втрати ґрунту та фарби, здебільшого в місцях стику фрагментів авторського полотна, доповнено реставраційним ґрунтом та тоновано олійними фарбами. З часом тонування значно змінилися в тоні та кольорі (особливо це стосується значних тонувань в місцях горизонтального стику полотна, на коліні та вздовж правого краю по стику полотна). При дослідженні картини в ультрафіолетових променях було виявлено різночасові тонування, які мали різне світіння. Також було ретельно досліджено стан залишків авторського лаку. При природньому освітленні лак виявився пожовтілим, місцями значно стемнілим, нерівномірним. Затікання старого лаку в глибину мазків.

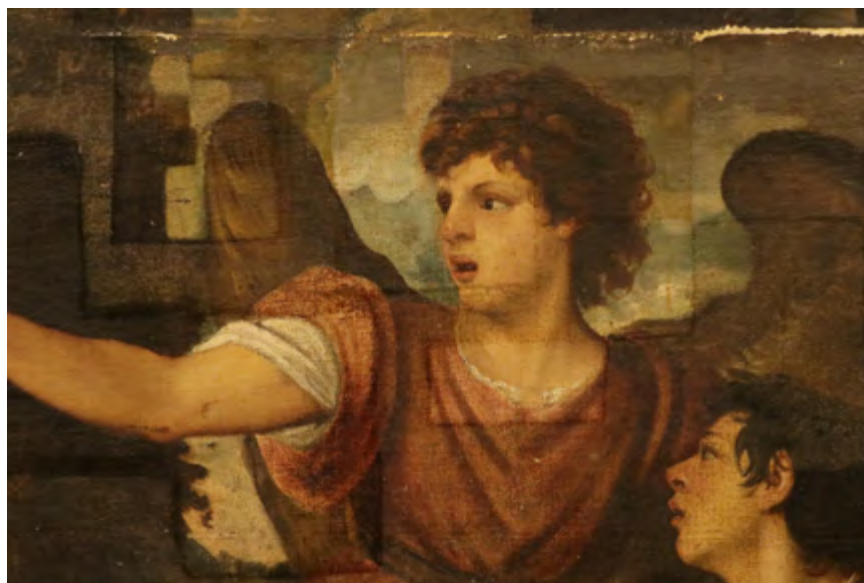
Консерваційні заходи розпочалися з закріплення ґрунту та фарбового шару розчином кролячого клею в традиційний спосіб не знімаючи полотно з підрамку. Місця, де дубльоване полотно міцно приклеїлось до підрамка, поступово зволожувались і потроху відділялися від деревини підрамку. Це був один із найважчих і довготривалих етапів роботи. Після цього живопис було знято з підрамка. Роздублювання полотна проводилося шляхом поступового зволоження дублету з зворотного боку і делікатним відокремленням від авторського полотна. Залишки пилових забруднень з зворотного боку авторського полотна було видалено під час видалення залишків дублювального клею в сухий спосіб за допомогою скальпеля. Стики авторського полотна в місцях, де вони розійшлися було зведено встик. Живопис дубльовано на полотно і натягнуто на той самий підрамок. Тонування і багаточисельні записи видалялися шляхом накладанням компресом з ацетоном.



Лл. 1. Загальний вид картини «Товій з ангелом» (165х142 см) до реставрації, з колекції Полтавського художнього музею



Лл. 2. Загальний вид картини «Товій з ангелом» в процесі реставрації



Лл. 3. Фрагмент картини «Товій з ангелом» в процесі реставрації

Залишки фарби в глибині мазків авторського живопису прибиралися скальпелем. У верхній частині живопису небо було перемальовано двічі, тому нижній шар записів прибирався розчином спирту з піненом. Нижня частина картини була також суцільно перемальована — собака повністю змінена в кольорі з світло-сірої (як на оригіналі Тиціана) на темно-руду. Нога Товія цілком перемальована і змінила свою довжину, ставши значно коротшою. Риба в руці Товія повністю перемальована (написана іншою стороною ніж у Тиціана). Ймовіріше за все це було зроблено

при першій реставрації картини в 18 ст. На рибі виявлено залишки старого пожовтілого лаку. Було вирішено залишити досить професійне зображення риби. Після видалення записів 18 та 19 ст. і пізніших тонувань 20 ст. стало зрозуміло що пейзаж і фігура батька Товія в лівій частині були вкриті шаром лаку з темним пігментом, який зберігся неоднорідним шаром, прямо по авторському живопису. Було прийняте рішення про видалення цього лакового покриття, яке вочевидь було зроблене для маскування дрібних втрат живопису і щоб придати пейзажу «цілісного»



Лл. 4. Загальний вид картини «Товій з ангелом» після реставрації



Лл. 5. Оригінал картини Тіціана «Архангел Рафаїл з Товієм»

вигляду. Видалення темного лакового шару проводилося розчином диметилсульфоксиду з піненом. Експозиція становила 15 хвилин. Після чого лак видалявся ватним тампоном з подальшою розчищенняю скальпелем. В процесі видалення записів було виявлено, що верхній, правий і нижній край картини були, в свій час дуже крихкими і живопис було частково обрізано. В цих місцях на початку 19 ст. перед дублюванням на ціле полотно було підшито полоси полотна завширшки 5, 9 і 11 см. Для вставок було використано фрагменти полотна з іншої картини. На них спостерігаються залишки ґрунту кольору червоної вохри та залишки живопису олійними фарбами. Вставки полотна з залишками живопису зафіксовано на фото. В місцях втрат живопису було підведено кольоровий реставраційний ґрунт. Залишки старого пожовтілого лаку, який покривав авторський живопис, було потоншено і вирівняно. Живопис вкрито проміжним шаром дамарного лаку. Місця втрат живопису тоновано в тон і колір авторського живопису в техніці пуантелі. Після цього живопис вкрито фінальним шаром лаку.

В процесі реставрації було ретельно досліджено стиль, манеру, кольорову гамму та технічні прийоми, які використовував копіїст Тіціана. Художник-реставратор Мирослава Погрібна провела розшук доступних відомостей про оригінал роботи Тіціана та відомі копії майстра. Докладне співставлення інформації про копії Тіціана і того, що відкрилося в процесі реставрації, дало підставу по новому трактувати дану картину. Порівнявши копію з Полтавського художнього музею [1] і оригіналу Тіціана можна стверджувати, що копія була створена безперечно з оригіналу, а не з гравюри, або іншої копії. Структура полотна та особливості кольорового ґрунту свідчать про те що картина була скоріш за все написана в 17 ст., а не в 18 (як це заявлено в музеї). До речі, в протоколі реставрації 1949 року цієї картини в Державних науково-дослідних реставраційних майстернях в Києві вона зазначена як живопис 17 ст. Проаналізувавши доступні джерела інформації знайшлися відомості про те, що в першій половині 17 ст. в Венеції активно працював художник епохи бароко Алессандро Варотарі прозваний «Падованіно» (1588-1649), який зазнав значного впливу творчості Тіціана Вечеліо. Художник значною мірою перейняв творчі навички та технологію живопису Тіціана, ще в той час, коли вивчав його творчість рідній Падуї. Нерідко його роботи плутали з продукцією майстерні Тіціана, або його самого. Окрім створення власних картин, настінних розписів та власні сюжети Алессандро багато і активно створював копії [2]. В першу чергу — Тіціана. Він працював не тільки в Падуї, а і в Венеції. Венеційські



Лл. 6. Копія Алессандро Варотарі «Товій з ангелом»
з колекції громадського музею Урбанії в Італії

церкви зберігали оригінальні твори Тіціана, саме з них Алессандро Варотарі створював копії.

Наразі відомо про дві копії картини Тіціана «Архангел Рафаїл і Товій» авторства Варотарі. Одна з них зберігається в громадському музеї Урбанії в Італії, інша — в Національному музеї мистецтв у Вашингтоні (США)[3]. Порівняння техніки, манери письма, кольорового строю цих картин з тою, що зберігається в Полтавському художньому музеї, дає підстави вважати високо ймовірним авторство Варотарі. Дослідження візуального строю, творчих прийомів, використання певних фарб інших атрибутованих робіт Алессандро Варотарі переконує нас в схожості манери, техніки, стилістики і кольорової гамми.

Ще одним цікавим моментом в дослідженні цієї картини були написи на зворотному боці підрамка. Окрім музейних інвентарних номерів, чітко прочитувалися написи олівцем темно-рожевого кольору: «Гудим-Левковичі» та «348». Відомо, що до 1949 року картина зберігалася в музеї Богдана і Варвари Ханенків в Києві. В 1920-х роках під час націоналізації майна в цей музей надійшли твори з шляхетських колекцій Рєпніних, Браницьких, Гудим-Левковичів, Сахновських. Вірогідно, що цей напис свідчить про

те, що раніше ця картина була власністю родини Гудим-Левковичів і скоріш за все була придбана членами родини в свій час в Італії.

Висновки

Значне старіння полотна на якому створена ця копія привело до того, що картина в свій час (ймовірно в другій половині 18 століття) була реставрована, а живопис поновлено. Розмір картини був зменшений, формат дістав змін, підклеєні вставки з фрагментів іншої картини 18 століття, домальоване небо, риба. Вірогідніше за все, що в 19 ст. картина була перетягнута на інший підрамок. Ймовірно нижня частина тоді ж була значно перемальована. Земля, собака, нога Товія були значно змінені. Не дивлячись на всі зміни картини, за цей довгий період від її створення до сьогодні, можна з високою долею вірогідності вважати копію з картини Тіціана Вечеліо «Товій з ангелом» з колекції полтавського художнього музею, авторства Алессандро Варотарі.

Література

1. Скалацький К.Г. Полтавський художній музей: Альбом. Київ: Мистецтво, 1982 р. 151 с.
2. Titian's Tobias and Archangel Raphael in the Church of Madonna dell'Orto. — Save Venice. Режим доступу: <https://www.savevenice.org/project/titians-tobias-and-the-angel-raphael-in-the-church-of-madonna-dellorto>
3. Moretti, Massimo. "Una copia dell'Angelo Raffaele e Tobia di Tiziano attribuita al Padovanino nella guardaroba di Francesco Maria II della Rovere."

УДК 75.052:75.021.3(492)+7.025

**Олена АНДРІАНОВА, Світлана БІСКУЛОВА,
Максим САГАЙДАК, Валерія ЛЕОНЕНКО**

Київ, Україна

ЖАНРОВА СЦЕНА РОБОТИ НЕВІДОМОГО ГОЛЛАНДСЬКОГО ХУДОЖНИКА XVII СТ. ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженням та реставрації картини «Жанрова сцена» роботи невідомого художника. Використання оптичних та фізико-хімічних методів дозволило визначити стан збереженості роботи та встановити час її створення. В результаті проведення реставраційних заходів були призупинені руйнівні процеси, виявлена первинна колористична гама живопису та знайдений авторський підпис.

Ключові слова: оптична мікроскопія, ультрафіолетова флуоресценція, інфрачервона фотографія, фізико-хімічні методи, реставраційно-консерваційні заходи.

The article is devoted to researching and restoring the painting "Genre Scene" by an unknown artist. Applying optical and physicochemical methods allowed us to determine the work's state of preservation and establish its creation date. The restoration procedures suspended destructive processes and revealed the painting's original coloristic range. The author's signature was found.

Keywords: optical microscopy, UV fluorescence, infrared photography, physical and chemical methods, restoration and conservation processes.

Технологічні дослідження є невід'ємною складовою комплексного вивчення об'єктів культурної спадщини у сучасній музейній та реставраційній практиках. Використання оптичних та фізико-хімічних методів при проведенні експертизи живописних творів дозволяє встановити їхній стан збереженості, виявити технологічні особливості, притаманні певному хронологічному періоду та живописній школі, визначити склад матеріалів (характеристики основи, ґрунту, в'язиво та пігменти фарбового шару, тип лакового покриття тощо) [1; 2]. Ця інформація є важливою для подальшої розробки програми реставраційно-консерваційних заходів, встановлення часу створення та атрибуції творів.

У представленій статті наведені результати дослідження та реставрації картини «Жанрова сцена»

роботи невідомого художника (іл.1–2). Твір походить з приватного зібрання, за попереднім стилістичним аналізом був написаний у XVII ст.

Для встановлення часу створення та подальшої розробки методики реставрації картини використовували комплексний підхід, що включав оптичні та фізико-хімічні методи. Технологічні особливості та стан збереженості твору вивчали при візуальному огляді та за допомогою бінокулярного мікроскопа МБС-10 і цифрового мікроскопа SigetaExpert. Для виявлення реставраційних тонувань та попередньої ідентифікації пігментів виконували фотофіксацію у ближньому ультрафіолетовому (УФ) діапазоні (315–400 нм). З метою виявлення підготовчих рисунків, авторських правок та змін композиції застосовували аналіз у ближньому інфрачервоному (ІЧ) діапазоні (700–1100 нм). Елементний склад ґрунту та фарбового шару визначали методом рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) на спектрометрі ElvaX-ART (Елватех, Україна). З метою встановлення типу в'язива ґрунту та техніки живопису, ідентифікації наповнювачів та пігментів у ґрунті та фарбах, складу лакового покриття проводили дослідження методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина). Проведені технологічні дослідження показали наступне.

Картина написана на дерев'яній основі товщиною 1,3 см, що складається з горизонтально розташованих дощок, з'єднаних за допомогою клейового шва (іл.2). У процесі побутування картини уздовж волокон деревини верхньої дошки утворилася горизонтальна тріщина, розташована вище лінії з'єднання дощок. При попередній реставрації тріщина була склеєна синтетичним (полівінілацетатним) клеєм, основа на звороті була укріплена трьома вертикально розташованими дубовими накладками. Через жолоблення уздовж дощок зліва нижня дошка утворила виступ, для усунення різниці у висоті поверхонь в області з'єднання був накладений шар реставраційного ґрунту значної товщини.

Мікроскопічні дослідження показали, що дошки основи виготовлені з деревини дуба розпилом за серцевинними променями. На зворот картини нанесене тонке покриття, внаслідок чого дошки набули темно-коричневого відтінку, в УФ-випромінюванні виявлені ущільнення синтетичного клею, використаного при укріпленні основи накладками. По периметру звороту є нерівномірні за шириною скоси, виконані під кутом 10–20°, у ковзному світлі виявлені сліди обробки дощок пилом. Встановлені технологічні особливості конструкції та обробки основи є типовими для картин голландської живописної школи XVII ст. [3]. Проведений методом ATR-FTIR



Лл. 1. Невідомий художник «Жанрова сцена», дерево, олія, 60х84 см



Лл. 2. Невідомий художник «Жанрова сцена». Фотографія звороту



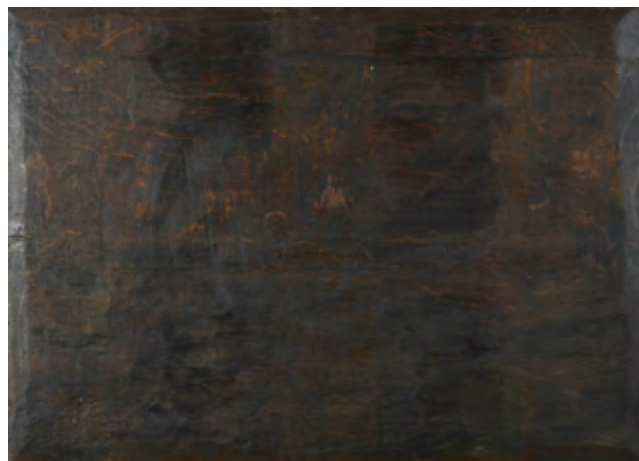
Лл. 3. Невідомий художник «Жанрова сцена». Фотографія у ближньому УФ-діапазоні



Лл. 4. Невідомий художник «Жанрова сцена». Фотографія у ближньому ІЧ-діапазоні



Лл. 5. Невідомий художник «Жанрова сцена». Фотографія після реставрації



Лл. 6. Невідомий художник «Жанрова сцена». Фотографія звороту після реставрації



Лл. 7. Невідомий художник «Жанрова сцена», фотографія підпису зліва знизу на картині

порівняльний аналіз ступеня старіння деревини основи [4] з еталонними зразками дуба з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ» показав, що дошки були виготовлені у другій-третьій чверті XVII ст.

На поверхню основи нанесений тонкий шар ґрунту білого кольору, у складі якого були ідентифіковані тваринний клей та домішки олії як в'язиво, крейда та свинцеве білило як наповнювачі. У потертостях живопису виявлений тонкий шар темно-коричневої та червоно-коричневої імприматури. Така технологія ґрунтування дощок є типовою для голландського живопису XVII ст. на дерев'яній основі [5, с. 171].

Живопис тонкий, багатошаровий, має невиражену фактуру, у складі фарб при мікроскопічному дослідженні спостерігаються численні зерна пігментів грубого ручного помелу. Проведені дослідження методами РФА та ATR-FTIR дозволили ідентифікувати наступні пігменти: свинцеве білило (поширене з давнини до початку 1940-х рр. [6, с. 1]), свинцево-олов'янисту жовту (виявлена у творах живопису XIV–першої половини XVIII ст. [7]), кіновар, вохру, смальту (використовувалася в станковому живописі з другої половини XVI ст. до початку XVIII ст. [8]) та натуральний азурит (пігмент виготовлявся до кінця XVIII ст. [9]), наповнювач фарб — крейда. Картина написана у техніці олійного живопису (як в'язиво у фарбах методом ATR-FTIR виявлена олія). Хронологічні межі поширення ідентифікованих у фарбовому шарі пігментів та проведений порівняльний аналіз полімеризації в'язива у білилі [10] з датованими роботами з власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ» свідчать про створення картини у другій половині XVII ст.

Аналіз в УФ-променях та мікроскопічні дослідження показали, що живопис картини мав численні різночасові записи (іл.3), виконані зокрема з внесеннями змін у первинну композицію твору. У ближньому ІЧ-діапазоні (іл.4) були виявлені авторські правки та численні уточнення контурів деталей зображення картини, справа знизу — вертикально розташований напис, нанесений латиницею у декілька рядків (текст напису не ідентифікований). Підпис на картині при візуальному огляді та в ІЧ-випромінюванні не був знайдений.

Живопис був покритий декількома шарами лаку: у нижньому шарі покриття виявлений смоляний лак, у верхньому — акрилстирольний. Лак у результаті природного старіння набув вираженого жовтуватого відтінку, що спотворювало авторське тонально-колористичне вирішення.

На основі отриманих даних був розроблений детальний план реставраційних заходів. Етап реставрації основи включав її розмонтування та видалення дубових накладок, розчистку торців дощок та звороту від залишків клею та бруду. Дощки були з'єднані за допомогою внутрішніх дерев'яних штифтів діаметром 2 мм та колагенового клею (20%-й розчин желатини). Склеювання відбувалося з використанням конструкції з струбцин, що дозволило ліквідувати жолоблення і нівелювати різницю у висоті поверхонь дощок основи. Зв'язок живопису з ґрунтом був задовільний, отже, фарбовий шар потребував укріплення лише в області з'єднання дощок. Після цього були видалені поверхневі забруднення та лакові покриття з використанням природних (розчин спирту в пінені) та синтетичних (диметилформід) розчинників. Пізні записи розм'якшувалися

за допомогою компресів з диметилформамідом з наступним видаленням скальпелем, періодичний контроль розчинок здійснювали під мікроскопом та в УФ-випромінюванні. Подальші етапи включали підведення реставраційного ґрунту в місцях втрат та тонування доповнень в тон авторського живопису акварельними фарбами. На завершальній стадії картина була покрита смоляним лаком. Фотографії картини та її звороту після реставрації наведені на іл.5–6.

При потоншенні лаку та видаленні записів зліва низу на картині був виявлений підпис «ViG» (іл.7), виконаний тонким шаром жовто-коричневої фарби по темно-коричневому живопису. Подальші мікроскопічні дослідження показали, що підпис був нанесений безпосередньо після створення роботи.

Проведені технологічні дослідження картини «Жанрова сцена» дозволили ідентифікувати технологічні особливості основи, ґрунту та фарбового шару, визначити авторську техніку виконання і пігментну палітру твору, виявити приховані маркування та визначити час створення картини. В результаті проведення реставраційних заходів були призупинені руйнівні процеси, виявлена первинна колористична гама живопису та знайдений авторський підпис. Картина потребує подальшого стилістичного аналізу та атрибуції.

Джерела та література:

1. Андріанова О. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. *Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія* / За заг. ред. д.і.н. В.В. Карпова; НАКККіМ. Рига : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 20–70.
2. Андріанова О.Б., Біскулова С.О., Живкова О.В., Тимченко Т.Р., Чуєва К.Є. НАука. МИстецтво. СТУдії. Освіта. Технологічні дослідження творів мистецтва з колекції Музею Ханенків : методичний посібник. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 40 с.
3. Wadum, J. Historical overview of panel-making techniques in the northern countries. The Structure and Conservation of Panel Paintings. Part 2. History of Panel-Making Techniques / Eds. Kathleen Dardes, Andrea Rothe. Los Angeles, USA : The Getty Conservation Institute, 1998. P. 149–177.
4. Біскулова С. Роль ATR-FTIR спектроскопії при проведенні комплексної експертизи творів мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс : колективна монографія* / За заг. ред. д.і.н. В.В. Карпова; НАКККіМ. Рига : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 87–113.
5. Stols-Witlox, M. Grounds, 1400-1900. *Conservation of easel paintings* / Eds. J. H.Stoner, R. Rushfield. Abingdon, Oxon; New York, NY : Routledge, 2012. P. 161–185.
6. van Driel B. A. et al. The white of the 20th century: an explorative survey into Dutch modern art collections. *Heritage Science*. 2018. Vol. 6, №. 1. P. 1–16. Doi: 10.1186/s40494-018-0183-4.
7. Kühn H.. Lead-Tin Yellow. *Artists' pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Vol. 2* / Ed. A. Roy. National Gallery of Art, Oxford University Press : Washington, New York, Oxford, 1993. P. 83–112.
8. Mühlethaler B., Thissen J. Smalt. *Artists' pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Vol. 2* / Ed. A. Roy. National Gallery of Art, Oxford University Press : Washington, New York, Oxford, 1993. P. 113–130.
9. Gettens, R. J., Fitzhugh, E. W. Azurite and Blue. *Artists' pigments. A Handbook of Their History and Characteristics. Vol. 2* / Ed. A. Roy. National Gallery of Art, Oxford University Press : Washington, New York, Oxford, 1993. P. 22–36.
10. Біскулова С.О., Андріанова О.Б. 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 науково-практичної конференції (Київ, 06–07 черв. 2019 р.). Київ : Видавництво «Код», 2019. с. 39–46.

УДК 75.046.3

Ірина БОГДАНОВА
Надія РОМАНЕНКО

Київ, Україна

КОНСЕРВАЦІЯ ТА РЕАТРИБУЦІЯ ІКОНИ «СОБОР АРХАНГЕЛА МИХАЇЛА»

В цьому дослідженні описано ікону «Собор Архангела Михаїла», що надійшла на реставрацію у аварійному стані та потребувала додаткової атрибуції – уточнення іконографічного сюжету, а також її наукового дослідження та опису, консервації та реставрації. У комплексному дослідженні сюжету ікони описано феномен помилкової атрибуції та її корегування.

Ключові слова: реставрація, консервація, ікона, Архангел Михаїл, атрибуція, іконографія.

This study describes the icon "The Feast of St. Michael's", which was received for restoration in an emergency state and required additional attribution-clarification of the iconographic plot, as well as the processes of its scientific research and description, its conservation and restoration. The comprehensive study of the icon's plot describes the phenomenon of erroneous attribution and its correction.

Key words: restoration, conservation, icon, Archangel Michael, attribution, iconography.

При надходженні на реставрацію на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА ікона «Архангел Михаїл з двома святими» (як її назвав власник А.О. Брем, що подарував ікону кафедрі) була в аварійному стані та потребувала повного комплексу консерваційних та реставраційних дій. Окрім того, було узгоджено необхідність уточнити атрибуцію сюжету ікони та виконати її умовну реконструкцію.

Опис пам'ятки

За візуальними спостереженнями вдалося встановити наступне.

Основа ікони – одна дошка з деревини листяної породи розміром 28,2 на 23,2 см, з двома шпугами, розташованими у вирізаних у нижньому та верхньому торцях улоговинах. Шпуги легко виймаються з пазів внаслідок усихання основи з часом. Основа має незначну дугу короблення. На ній не було виявлено слідів значної деструкції, окрім стесаних країв та трухлявості шпуг і їхніх пазів, як не було виявлено

і слідів діяльності жука-точильника та інших організмів. Єдина значна втрата основи знаходиться з лицевого боку, знизу, по центру – рівний скол дерева, що заглиблюється в основу, але не пронизує її.

Однак, коли дивитися на лицьовий бік ікони, можна було помітити її надзвичайний аварійний стан. Ґрунт, імовірно, крейдяний, був схильним до осипання і мав поганий зв'язок як з основою, так і з живописом. Вочевидь така кількість втрат та активна руйнація пов'язані з незадовільними умовами зберігання.

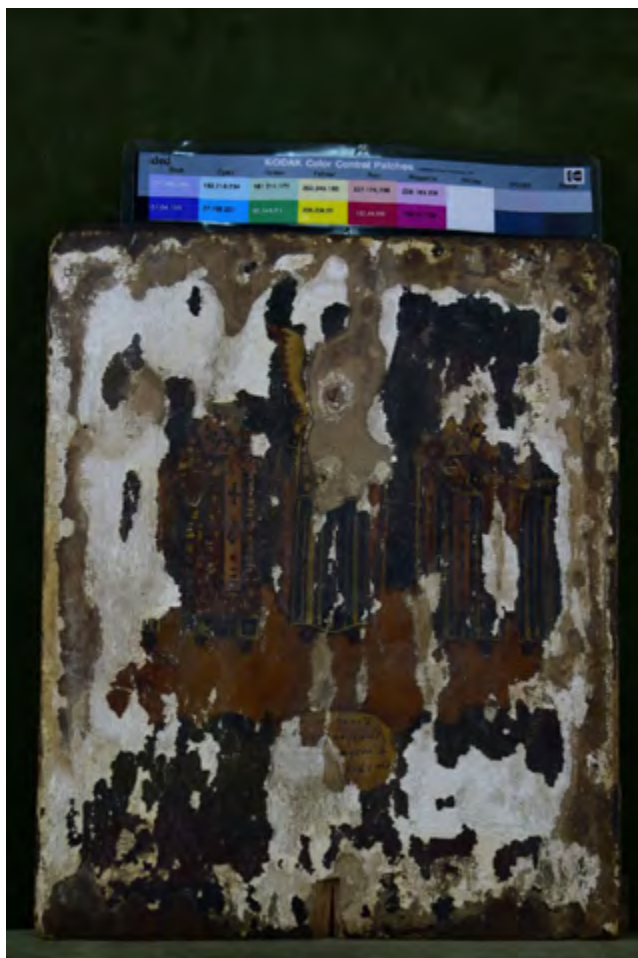
Живописний шар, виконаний темперними фарбами, зберігся лише в центральній та нижній лівій ділянках ікони, що становить менше 50 % від первісного зображення. Весь збережений шар вкрито як дрібним, так і крупним дахоподібним кракелюром, особливо біля країв втрат (іл.1, 2).

Захисний шар, що покриває живопис, мав затемнений жовтуватий відтінок та характерну тьмяність. Лак осів у нерівностях поверхні живопису, утворюючи затемнені скупчення коричневого кольору, плямоподібні та дрібні. Особливо добре їх помітно на тлі, в центрі ікони.

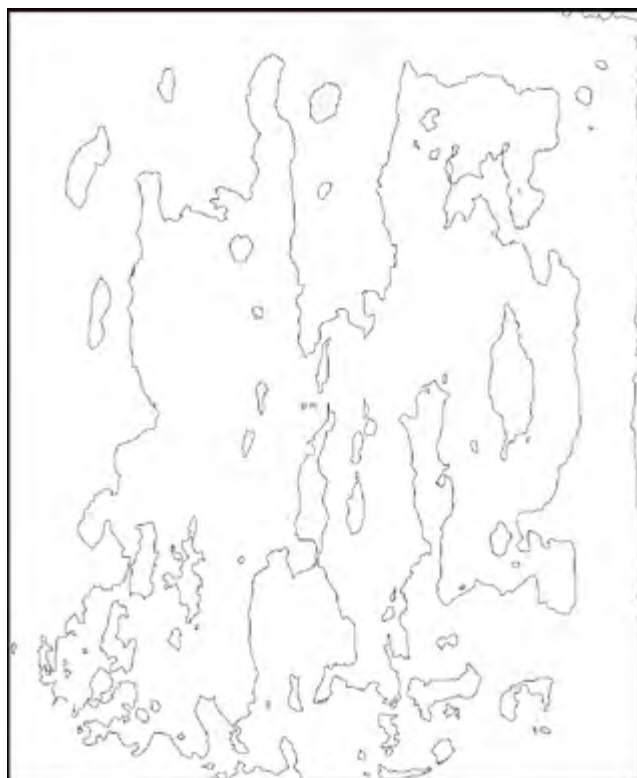
Втрати живопису перешкоджають точному визначенню особливостей авторської живописної техніки, адже не зберіглося жодного лику, окрім частини лику центральної фігури – Архангела Михаїла (іл. 3).

Однак варто зазначити, що збережені вбрання святих, у центральній частині ікони, викликали у нас сумніви щодо правильної назви ікони («Архангел Михаїл з двома святими»). Збереглося праве крило архангела, його припіднята правиця, якою він тримає округлий білий предмет. Вбрання архангела складається з хітону темно-зеленого кольору з білими складками та плаща або накидки червоного кольору з візерунками. Обабіч нього розташовані двоє святих – вони у єпископському вбранні (червоних фелонях, темно-синіх підризниках, з білими омофорами), тримають в руках Євангеліє, мають довгі сиві бороди, за головами німби. Поруч з кожним святим розміщено по одному святому, що вдягнені у темні хітони та цегляно-червоні гіматії (лики не збереглися, постаті частково втрачені, особливо та, що ліворуч), тож це святі іншого, ніж святий, чину.

У овальному картуші по центру внизу частково зберігся напис. На світлому тлі можна розгледіти скорописні чорні літери «[Тр]опар[ь]...гласъ / реу... обрєнуу / ...другу д /... есвєт...» (переведення напису у друковані літери сучасного алфавіту є приблизним та здійснене задля висвітлення повної інформації про пам'ятку, краще напис видно на фотографіях) (іл. 4). Пізніше, під час розкриття від потемнілого лаку, було виявлено інші написи.



Іл. 1. Фотографія ікони «Собор архангела Михаїла» до реставрації



Іл. 2. Картограма ділянок збереженого фарбового шару ікони



Іл. 3. Фотографія збереженого фрагменту лику архангела, здійснена за допомогою електронного мікроскопа



Іл. 4. Фотографія фрагменту тексту на іконі, до реставрації

Для тла ікони використані насичені кольори: вохристий, яскраво-зелений, коричневий, чорно-синій.

Атрибуція

Було висунуто дві гіпотези, щодо уточнення атрибуції сюжету ікони («Архангел Михаїл з двома святими»): 1) «Собор Архангела Михаїла зі святими», 2) «Ікона Св. Флора і Лавра з архангелом Михаїлом, що тримає святий Лик, та двома святиителями».

Напис в картуші в нижній частині ікони було розшифровано як цитату з Тропаря Святим Флору і Лавру. Повна версія тексту: Тропарь глас 4: «Преудобренную и богомудрую двоицу пресветлую восхвалим, вернии, по достоянию, Флора преблаженнаго и Лавра всечестнаго, иже усердно Троицу Несозданную ясно проповедаста всем. Темже пострадавшие до крове, и венцы пресветлыми увязостеса, молитеся Христу Богу, да спасет души наша».

На іконі у картуші подано неповну версію: «Тропарь глас [4] Преудобренную и богомудрую двоицу пресветлую [восхвалим]». Ймовірно, продовження тексту вийшло на позем, де під час розчисток було виявлено окремі літери, а саме – літери «н» та «мі...іа».

В процесі розкриття ікони було виявлено деталі, які також допомогли уточнити атрибуцію іконографічного сюжету, а саме: наявність надписів «ІИС» та «ХС» в верхній частині ікони на рівні кистей рук архангела, які підтверджують припущення, що архангел Михаїл тримає святий Лик, Спас Нерукотворний (нині втрачений), а округлий білуватий елемент у його руці – це вузлик плати – Мандиліона.

«ІИС ХС» — скорочене написання імені Ісуса Христа, що використовували в синодальній церкві. Поширюється після церковного розколу XVII в. як відповідь на традиційне російське написання імені «Ісус» з однією «і», підтримуване старообрядцями, одним з аргументів яких було надпис «ІС ХС» на древніх іконах. Очевидно, подібна практика частково поширилася і на території України в колі старообрядців, або ж власне пам'ятка має іноземне походження (іл. 5, 6).

Інші літери, виявлені вгорі, на межах втрат: «т» та «иі» — не вдалося розшифрувати на момент написання статті.

Спираючись на аналогічні за сюжетом взірці старообрядницьких ікон XVIII–XIX ст. (іл. 7), а також на реконструйований гімнографічний текст, можна впевненіше провести атрибуцію сюжету ікони. Найближчими аналогами є ікони, що можуть мати такі паралельні назви, як «Ікона Св. Флора і Лавра з архангелом Михаїлом, що тримає святий Лик, та двома святиителями», «Чудо Архангела Михаїла про Флора і Лавра» або «Архангел Михаїл зі святими

Флором, Лавром, Модестом і Власієм». У верхній частині у центрі зображують Архангела Михаїла, який тримає образ Спаса Нерукотворного перед собою. Поруч з ним стоять зліва – святий Модест (іноді замість нього зображували святиителя Спиридона Триміфунтського), праворуч – святий Власій. Поруч з Модестом зображують св. мученика Флора, а поруч з Власієм – св. муч. Лавра. У нижній частині, на тлі пейзажу, зображують коней та вершників, що їдуть від лівого краю у напрямку правого, їх постаті удвічі менші за постаті святих. Підбір святих у цьому сюжеті не випадковий, всі вони є покровителями селян-скотарів, зокрема, Флор і Лавр – коней, Модест Ієрусалимський – скотарів, Власій Севастійський був лікарем, якого вважали покровителем домашніх тварин.

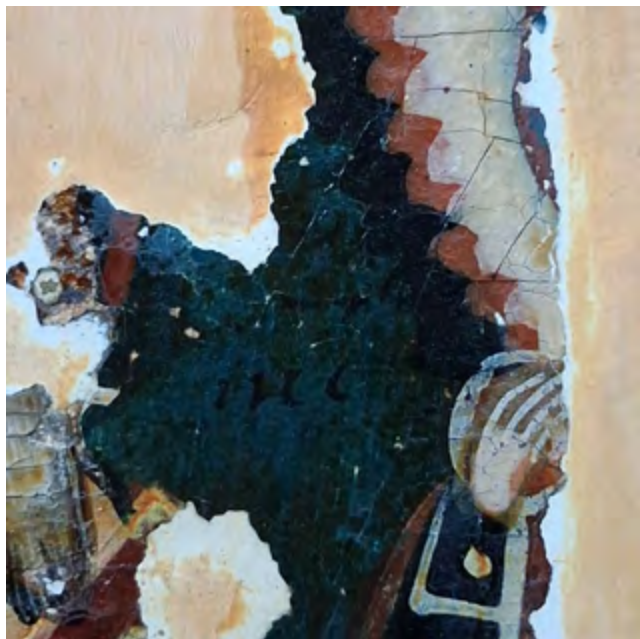
Хоча на збережених фрагментах живопису не виявлено ні тварин, які зустрічаються на подібних іконах, ані жодного вцілілого повного підпису зображених святих, все ж таки, спираючись на фрагменти залишку тексту Тропаря святим мученикам Флору і Лавру, на наявність написів «ІИС» та «ХС» в верхній частині ікони, та в порівнянні з аналогами подібних старообрядницьких ікон, можемо впевнено стверджувати, що попередня атрибуція «Архангел Михаїл з двома святими» є неточною, а насправді це «Чудо Архангела Михаїла про Флора і Лавра» або «Архангел Михаїл зі святими Флором, Лавром, Модестом і Власієм». Причому замовником був вірник синодальної церкви, судячи з напису «ІИС ХС», хоча на аналогах бачимо традиційний варіант написання «ІС ХС».

Консервація та реставрація

За планом, першочергово було накладено укріплювальну заклейку з цигаркового паперу на основі кролячого клею 3%, з метою захисту та збереження живопису.

Тильний бік ікони було очищено спочатку всуху, потім за допомогою дистильованої води, що дало достатній ефект. Пило-брудові нашарування мали ущільнену структуру, через довготривалий час неналежного зберігання, окрім того, виявилось, що дерев'яна основа потребує додаткового укріплення. Для укріплення було обрано розчин Paraloid B72 (3%), який вводився тонкоголковим шприцом у структуру дерева, в місцях втрат та деструкції. Шпуги було вибито та очищено й укріплено у той самий спосіб. Незначні втрати деревини було доповнено сумішшю на основі дрібної тирси та клею ПВС 7%.

Після зняття профілактичної заклейки стало очевидним, що ікона потребує більш глибокого відновлення зв'язку між основою, ґрунтом та фарбовим шаром, отже, було підведено кролячий клей (5%) під осипання шару живопису, їх довелося укладати,



Іл. 5. Фотографія фрагменту з надписом, в процесі розкриття



Іл. 6. Фотографія фрагменту з надписом, в процесі розкриття



Іл. 7. Ікона «Чудо Архангела Михаїла о Флорі та Лаврі», дерево, левкас, темпера, XIX ст.



Іл. 8. Фотографія ікони «Собор архангела Михаїла» в процесі реставрації



Лл. 9. Картограма умовної реконструкції іконографічної композиції ікони «Собор архангела Михаїла»

притискаючи та підігріваючи праскою, також пізніше накладено другу укріплювальну заклейку на всю поверхню ікони. У такий спосіб дахоподібний краклеюр було укладено, а поверхню живопису вирівняно до належної гладкості. Варто зазначити, що ґрунт, який зберігся на основі, але відкритий внаслідок втрати шару живопису, мав тенденцію розпорошуватися та вимиватися. Його довелося максимально обережно просочити клеєм (3%) задля консолідування. Цей консерваційний захід запобіг втраті авторського ґрунту.

На поверхні ікони можна було побачити відкриті ділянки основи, а також втрату деревини по центру нижнього краю ікони. Задля укріплення основи було використано розчин Paraloid B72 (3%), який в майбутньому забезпечить надійний фундамент для левкасу. Втрату дерева було доповнено тирсою з клеєм ПВС 7%, аби вирівняти поверхню ікони.

Після зняття другої укріплювальної заклейки було визначено, що консервація шарів ґрунту та живопису пройшла успішно і можна переходити до наступного етапу, що став визначальним для процесу атрибуції, який відбувався паралельно з консерваційними заходами.

Очищення ікони від забруднень з лицевого боку було здійснено до підведення реставраційного ґрунту, дистильованою водою, і це дало значний результат. Вода дала змогу прибрати поверхневі пиллобру-

дові нашарування та виявити насиченість кольорів живопису. Після розчистки проявилися обриси кушців, внизу ікони, та продовження надпису, що було дуже цінним для атрибуційного дослідження.

Підведення реставраційного ґрунту відбувалося у кілька етапів, тому що авторський шар ґрунту та живопису є досить товстим – 3 мм. Спочатку було покладено два шари крейдяного левкасу на основі клею тваринного походження (7%) та два шари левкасу з додаванням сухого пігменту – вохри, що дало можливість створити рівномірну поверхню світло-вохристого кольору.

Потоншення пожовклого лаку було проведено розчином етилового спирту з піненом (1:1) та, у місцях ущільнених затікань лаку – димексидом з водою (1:1).

Було обрано стратегію не виконувати реконструкцію безпосередньо на пам'ятці, а замінити суцільні тонування загальним тоном, а саме – світло-вохристим. Проведена атрибуція загалом дозволяє припустити імовірні варіанти реконструкції втрачених частин живопису, однак лише гіпотетично, і у цьому разі площа реконструктивних доповнень перевищувала б площу збережених частин живопису.

Для того, щоб отримати цільний візуально вдалий результат, було вирішено доповнити нерівномірності тону левкасу акварельними тонуваннями, після нанесення захисного шару дамарного лаку з піненом (1:1). Також тонування було виконано у ділянках дрібних втрат, що можливо доповнити, не руйнуючи загального вигляду пам'ятки та використовуючи обґрунтовану можливість художника-реставратора підібрати відповідний колір, тон, техніку (іл. 8, 9).

Після вищезазначених робіт, загальний вигляд пам'ятки набув завершеного вигляду та було здійснено консерваційний захід – покриття поверхні захисним шаром дамарного лаку з піненом (1:1) задля запобігання руйнування ікони.

Висновок

Таким чином, було здійснено повний процес реставрації та консервації пам'ятки, а також її реатрибуцію, що дає можливість продовжити наукове дослідження її сюжету й побутування та – за необхідності – виконати умовну реконструкцію поза пам'яткою, у вигляді копії-реконструкції.

Джерела та література

1. Москаль М. А. Сцени діянь святого Архангела Михаїла на прикладах пам'яток українського іконопису XV-XVII ст. Історія релігій в Україні. 2017. Вип. 27(2). С. 104–113.
2. Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968. 174 p.
3. Encyclopedia of comparative iconography : themes depicted in works of art / ed. Helene Roberts. Chicago : Fitzroy Dearborn, 1998. Volume 1; 2.

УДК 757.1 (025.3) (477.83)

**Люба КОСТЬ, Олена ЦЕЛУЙКО
Мирослава ДРУЛЬ**

м. Львів, Україна

«ПОРТРЕТ СЕСТЕР КУЛЬЧИЦЬКИХ». ОДНЕ ПОЛОТНО, ДВІ КАРТИНИ

В даній статті показано результат співпраці реставратора, мистецтвознавця і технічного дослідника, який демонструє важливість всесторонньої освіти в сфері реставрації творів мистецтва.

Ключові слова: реставрація, дослідження

This article shows the result of the cooperation of a restorer, an art critic and a technical researcher, which demonstrates the importance of comprehensive education in the field of restoration of works of art.

Keywords: restoration, research

На першому плані художниця Олена Кульчицька, за нею – сестра Ольга, а вдалині – батько Лев Кульчицький. Цю картину мисткиня написала у 1947-му, кілька років по смерті сестри. Ідея безмежної любові до рідних, які вже відійшли у вічність, втілена у цьому полотні. Однак нещодавно реставратор Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького виявила, що цю картину О. Кульчицька написала по поверхні іншого свого живописного твору. Тобто, на одному полотні знаходяться два абсолютно різних твори однієї авторки.

Навесні 2024-го р. під час комплексного обстеження «Портрету сестер Кульчицьких» перед проведенням планових консерваційних заходів, дослідники виявили, що на цьому ж полотні є ще один твір художниці. Сенсаційне відкриття спонукало реставраторів провести ретельні дослідження.

Першими чинниками, які наштовхнули на думку про існування двох живописних творів в межах одного експонату і спонукали до ретельних досліджень всієї площі картини, були: присутність виразної експресивної фактури живописного шару на ділянках другого плану, невідповідність цієї фактури видимим деталям зображення (іл.3), наявність відмінного за колоритом фарбового шару в місцях злущення верхнього шару малярства (іл.4,5). Рентгенограма



Іл. 1. Загальний вигляд картини
«Портрет сестер Кульчицьких», 1947

фрагмента картини (ділянки з зображенням портрета батька) зафіксувала зображення частини дитячої фігури і надала розуміння того, що нижній живописний шар має горизонтальний формат на відміну від «Портрета сестер Кульчицьких». Далі науково-дослідним сектором відділу реставрації музею було виконано рентгенографію всієї площі картини з восьми рентгенівських знімків отримано цілісне зображення нижнього шару малярства (іл.2).

Твір «Портрет сестер Кульчицьких» приховує не менш вартісну за виконанням картину, яка відноситься до раннього періоду творчості О. Кульчицької. На ній зображено жанрову сцену літнього відпочинку на морському узбережжі. В центрі – діти граються на піску, на другому плані – двоє дітей, зображені зі спини, які прямують до моря, вдалині – жіночі фігури, праворуч – жінка у капелюсі, обернена обличчям до глядача.

Ймовірно, картина написана під впливом подорожі на Адріатику, яка відбулася 1911 р. Враження від цієї поїздки О. Кульчицька втілила у низці малярських полотен, етюдів та численних акварелях, графіці. В її творчому доробку цього часу такі відомі



Іл. 2. Рентгенографія нижнього шару малярства

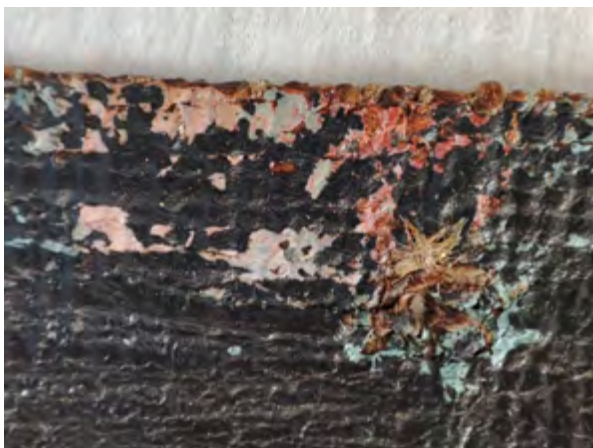


Іл. 3. Ділянка із зображенням портрета батька в бігному освітленні і рентгенограма цього фрагмента. В бігному світлі помітна виразна фактура нижнього шару малярства. На рентгенограмі видно інше зображення під портретом батька.

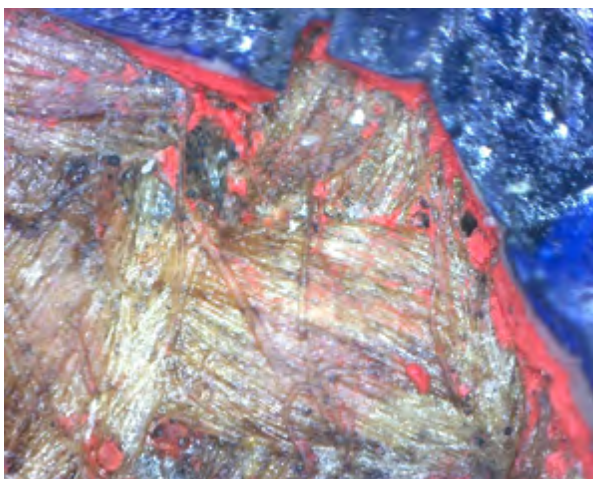
полотна, як «Дівчинка Єва», «На морі. Діти в човні», «Весляр на Адріатику». Спільним для них є колоритний живопис, який майстерно відтворює сонячну природу морського узбережжя півдня, побут та стихію морських глибин.

Віднайдений твір сюжетно співзвучний з офортом «Над морем. Діти», який Кульчицька виконала 1913 р. (іл.7). У ньому бачимо подібний сюжет: літнє узбережжя пляжу, діти граються на піску, але водночас він має деякі відмінності – у центрі зображено троє дітей, двоє з яких сидять зі спини, хлопчик, який стоїть між ними, звернений обличчям до глядача. Подібні за задумом твори, виконані у різних техніках, але близькі за манерою виконання. Дослідники припускають, що олійний твір також належить О. Кульчицькій, який вона нарисувала упродовж 1911–1913 р.

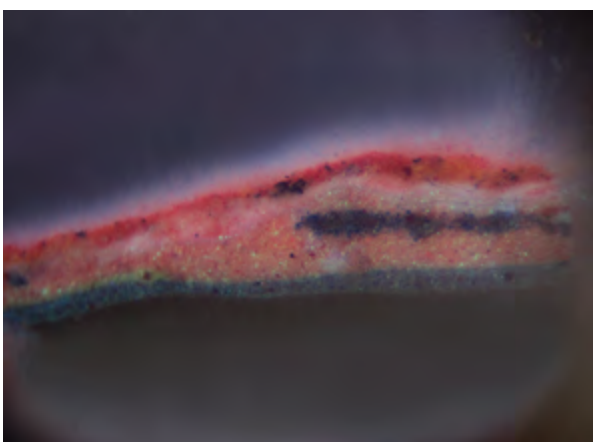
З різних ділянок картини було відібрано три проби, виготовлено мікрошліфи і досліджено стратиграфію малярства в білому світлі та в УФ-променях. В УФ-променях лише нижній шар має характерну люмінесценцію і вона є аналогічною до той, що була виявлена при дослідженнях картин українських художників кін. XIX – поч. XX ст., зокрема у творах Красицького, Левченка, Сосенка зі збірки Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Згідно з цим спостереженням, нижній живописний шар міг бути створений на початку XX ст. Лакова



Іл. 4. Макрозйомка ділянки злущень
верхнього шару малярства



Іл. 5. Макрозйомка ділянки злущень
верхнього шару малярства



Іл. 6. Мікрошліф в УФ-променях



Іл. 7. О. Кульчицька «Над морем. Діти», акватинта, 1913 р.

плівка між шарами живопису відсутня, верхній фарбовий шар лежить безпосередньо на поверхні нижнього фарбового шару – олійний живопис по олійному живопису. Лакова плівка на верхньому шарі живопису також відсутня (іл.6).

Працівники музею завершили консерваційні заходи картини «Портрет сестер Кульчицьких», під шаром якої виявили раніше невідомий твір художниці. Сподіваються, що в майбутньому з'являться технічні можливості для розшарування двох олійних творів, написаних один поверх одного без проміжного шару лаку (грунту).

УДК 7.025.4

Лідія МАКСИМЕНКО
Костянтин ЖЕРНОКЛЬОВ

Харків, Україна

ПРОБЛЕМИ ОЧИЩЕННЯ ТВОРІВ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

Видалення забруднень і захисних покриттів з поверхні творів живопису є одним з найпоширеніших процесів під час реставрації. Аналіз методів очищення поверхні творів живопису показує переваги використання лазерної техніки. Метод очищення поверхні творів живопису з використанням лазерного випромінювання має низку обмежень, зокрема, на фактурній поверхні. Запропонований підхід дозволить вдосконалити процес очищення поверхні творів живопису.

Ключові слова: лазерне очищення, живопис, реставрація.

The removal of contaminants and protective coatings from the surface of paintings is one of the most common processes in restoration. An analysis of cleaning methods for painting surfaces demonstrates the advantages of using laser technology. The method of cleaning the surface of paintings using laser radiation has a number of limitations, in particular on textured surfaces. The proposed approach aims to improve the process of cleaning painting surfaces.

Keywords: laser cleaning, paintings, restoration.

Одним з важливих етапів реставрації творів живопису є видалення забруднень і застарілих лакових покриттів, які змінюють авторський колорит живопису та характер сприйняття картини. На цей час існує кілька основних методів очищення поверхні творів станкового живопису, зокрема механічне очищення, хімічне очищення, очищення з використанням фізико-хімічних методів. Найбільш застосовуваними методами очищення є механічний або хімічний методи.

Хімічний метод використовується під час розчищенні творів живопису від пізніх записів, для видалення застарілої оліфи в процесі реставрації ікон, для видалення або потоншення потемнілого лаку зі станкового темперного та масляного живопису [1, с.4]. Проблемою хімічного методу очищення є використання органічних розчинників, які можуть призводити до пошкодження об'єкта під час вико-

нання реставраційних заходів та завдати шкоди здоров'ю самому реставратору, оскільки всі без винятку органічні розчинники тією чи іншою мірою є токсичними. Розчинники впливають не тільки на покриттєві матеріали (лак або оліфу), вони взаємодіють зі сполучним матеріалом авторського фарбованого шару. Використання універсальних розчинників та тривала експозиція компресів спричиняють неконтрольоване проникнення розчинників у фарбовий шар. Це відбувається через неоднорідність товщини лакової плівки, наявність лаку різного складу та віку.

Механічне очищення здійснюють, як правило, за допомогою скальпелів, пензлів або губок. Використовується механічне очищення у випадку легких пилових забруднень, що утворюють еластичний шар із невисокою адгезією до основи. Один з основних недоліків механічного очищення – складність контролю фізичної сили у процесі очищення, що може призвести до пошкодження поверхні та втрати частини авторського живопису.

В останнє десятиліття з'явилися численні дослідження присвячені використанню лазерного випромінювання — лазерної абляції для очищення поверхонь [2, 3]. Використання лазерного очищення показало свою ефективність у промисловості під час видалення окисних забруднень з поверхні металів, кіптяви, масел, шарів природних і синтетичних смол, синтетичних поліментів. Основними перевагами лазерної абляції є можливість позиціювання джерела лазерного випромінювання, регулювання режимів випромінювання, що у свою чергу дає змогу видаляти шар поверхневого забруднення на певну глибину. Головними проблемами використання лазерної абляції для очищення творів станкового живопису, на нашу думку, є наступні: зміна кольору ряду пігментів в результаті дії лазерного випромінювання, коли органічні пігменти зазвичай стають світлішими, а неорганічні навпаки стають темнішими. Складною є проблема видалення покриттів неоднорідних за своєю товщиною та оптичними характеристиками, що може призвести до пошкодження фарбового шару. Для видалення забруднювачів із різними оптичними характеристиками визначеної товщини підбирають параметри джерела лазерного випромінювання: довжину хвилі, тривалість імпульсу, прогальність імпульсу, частоту повторення імпульсів. Для створення оптимального алгоритму роботи лазера потрібно накопичити і проаналізувати значний масив експериментальних даних. Докладний опис режимів лазерного очищення творів живопису наведені в статті [4]. В даній статті автор зазначив оптимальні режими потужності лазера для різних видів забруднень. Пастозність мазків фарби ускладнюють реалізацію на практиці очищення творів станкового

живопису. Фактура фарбового шару вимагає використання джерела лазерного випромінювання під різними кутами до поверхні. Таким чином перед використанням лазерного очищення постає необхідність проведення комплексу досліджень з аналізу пігментів на стійкість до лазерного випромінювання, аналіз виду поверхневих забруднень та товщини лакової плівки, фіксації профілю поверхні яка піддається очищенню. На цей час лазерне очищення не є автоматизованим процесом і потребує спеціального навчання та практичного досвіду для ефективного використання.

Для вирішення проблемних питань використання лазерної абляції для очищення творів станкового живопису ми пропонуємо автоматизувати процес очищення. Для цього предмет, який підлягає очищенню піддавати попередньому 3d скануванню. Завдання 3d сканування – визначити характер рельєфу поверхні, параметри розташування, товщину і оптичні характеристики забруднень, які підлягають видаленню. Такий аналіз дасть можливість створити об'ємну картину розташування забруднень на поверхні авторського шару живопису та їх параметрів. Результати попереднього сканування слід використовувати для визначення алгоритму пересування лазерного променя та режимів роботи лазера.

Безпосереднє видалення забруднень за допомогою лазерної абляції, на нашу думку, слід проводити за кілька проходів лазерного променя з проміжним скануванням поверхні очищення. Результати проміжного сканування дадуть змогу корегувати алгоритм пересування лазерного променя і його параметри для процесу очищення.

Отже, лазерна абляція — це сучасна методика реставрації, яку доцільно застосовувати в багатьох випадках, оскільки лазери мають переваги перед хімічним та механічним методами очищення. Вважаємо, що запропонований підхід до автоматизації методу лазерної абляції, сприятиме підвищенню якості і швидкості процесу очищення творів станкового живопису від поверхневих забруднень.

Список використаних джерел:

1. Dauchot-Dehon M. Les effets des Solvants sur les Couches Picturales. *Bulletin de l'institut royal du patrimoine artistique*, Vol. XIV, 1973/74; pp. 89-104.
2. Atanassova V., Grozeva M., Dimitrov K. Laser cleaning in conservation – principles and possibilities. *Bulgarian e-Journal of Archaeology*, 2014; p. 75.
3. Bordalo R., Morais P. J. Laser cleaning of easel paintings: An Overview. *Laser Chemistry*, 2006; p.1–9.
4. Bracco, P., Lanterna, G., Matteini, M., Nakahara, K., Sartiani, O., deCruz, A., Wolbarsht, M.L., Adamkiewicz, E. & Colombini, M.P. 2001. Er:YAG laser: an innovative tool for controlled cleaning of old paintings: testing and evaluation, *Journal of Cultural Heritage* 4 (Suppl. 1): 202s–208s.

УДК 7.046.3:75.046

Мирослава ПОГРІБНА
Наталія АНТОНЕНКОВА

Харків, Україна

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ, ТЕХНІКИ ТА СТИЛІСТИКИ ІКОНИ «ОХТИРСЬКА БОГОМАТІР» НЕВІДОМОГО АВТОРА ХІХ СТ. ПОРІВНЯННЯ ОХТИРСЬКОЇ ТА САМАРСЬКОЇ (НОВОКОДАЦЬКОЇ) ІКОНИ

У статті представлено результати дослідження ікони, помилково ідентифікованої як «Охтирська Богоматір». Встановлено, що твір кінця ХІХ ст. належить до типу Самарської ікони Божої Матері. Досліджено техніко-технологічні та стилістичні особливості пам'ятки. Виявлено незадовільний стан збереження, що потребує консерваційних заходів. Матеріали дослідження утворюють походження ікони та сприяють вивченню регіональних традицій іконопису України.

Ключові слова: ікона, іконопис, іконографія, Охтирська Богородиця, Самарська Богородиця.

The article presents the results of a study of an icon mistakenly identified as « Okhtyrsk Mother of God.» It was established that the late 19th-century work belongs to the type of the Samar Icon of the Mother of God. The technical, technological, and stylistic features of the artifact were examined. The unsatisfactory condition of the icon, requiring conservation measures, was identified. The research materials clarify the icon's origin and contribute to the study of regional iconography traditions in Ukraine.

Key words: icon, icon painting, iconography, Okhtyrsk Mother of God, Samarska Mother of God.

Ікона під назвою «Охтирська Богоматір» була передана на кафедру реставрації восени 2024 р. з приватної колекції. Відомості про походження та умови зберігання пам'ятки не збереглися. Стан твору не відповідав вимогам експонування, та потребував проведення реставраційних заходів (іл. 1). Перед початком консерваційних робіт проведено ґрунтовні мистецтвознавчі, візуальні та приладові дослідження.

Ікона Охтирська Богоматір написана яєчною темперою на липовій дошці в традиційній манері. В якості фону використовувалося сусальне срібло покладене на полімент червоного відтінку. Срібло покрито кольоровим лаком задля імітації золота. Присутній декоративний рослинний орнамент на полях з елементами золотопробільного письма. В центрі ікони зображена Богоматір з головою покритою мафорієм та молитовно складеними руками. Зліва від фігури Богоматері є колона з півнем — символ зречення апостола Петра. Праворуч розп'ятий Христос на фоні Єрусалиму, за Христом присутні два списи одним з яких проткнули тіло Хреста, інший спис з губкою змоченою в оцті. В нижній частині зображено знаряддя Страстей Христових: риза Господня, жребій, хворост, терновий вінець, чаша, молоток, губка з оцтом, 30 срібників, рука та кліщі. В верхній частині зображені медальйони з ініціалами Богородиці грецькою мовою, по канону мало бути зображення місяця та сонця.

Зображення ікони є доволі традиційним для провінційних іконописних майстерень півночі України, Півдня Росії і Білорусі. Загальна стримана кольорова гамма, поєднання вохри світлої, кіноварі, чорних пігментів. Манера письма, графічність у зображенні предметів, дає підставу порівняти живописний стрій з взірцями іконопису таких центрів іконописного промислу, як Ветка та Новозибково. Візуальне порівняння стилю, манери і кольорової гамми ікони вищезгаданих центрів іконопису з досліджуваною іконою дає змогу припустити вірогідність походження цієї ікони саме з цього регіону. Не викликає сумнівів час створення — друга половина ХІХ ст. Саме цей час припадає на розквіт іконопису в цих містечках. Ще одним фактором, який вказує на українське походження ікони, є сюжет. Богоматір Охтирська була шанованою і розповсюдженою іконою саме на півночі і сході України, а також на прилеглих землях нинішньої Білгородщини, Курщини, Білорусі і на землях Війська Донського [1].

Вперше ікона з таким сюжетом була знайдена в селі Охтирка на Сумщині 15 липня 1739 року отцем Данилом Полянським настоятелем покровського храму. Про це свідчить напис в нижній частині більшості ікон Охтирської Божої Матері. Традиційне зображення саме цього типу Богоматері являє собою поясний образ Божої Матері з непокритою головою і молитовно складеними руками. Обличчя Богородиці повернуто вправо. Також праворуч від неї зображення розп'яття Господа нашого Ісуса Христа (іл. 2). Така іконографія не є традиційною для православного іконопису, що має коріння у візантійських і грецьких іконах [2, с. 13]. Постать Богоматері з складеними в молитовній позі руками перед Розп'яттям



Лл. 1. Загальний вид ікони «Охтирська Божя Матір»
(Самарська Божя Матір), 35 x 31 см. кін. XIX ст.,
дошка, темпера, срібло, приватна колекція



Лл. 2. Ікона «Охтирська Божя матір»

повторює доволі розповсюджений в країнах Східної та Центральної Європи тип молитовних портретів. Наприклад портрет Константина Корнякта (1603 р.) зі збірки Львівського історичного музею, портрет Леонтія Свечки 1680-х років з Пирятина. Хоча зображення Богоматері поруч з розп'ятим Христом та молитовно складеними руками було канонічним для ікон східно-європейського обряду, але, як правило, постать Божої Матері була значно менше за Розп'яття, а праворуч Сина Божого розташовувався Іоанн Богослов. У випадку з зображенням ікони Охтирської Божої Матері на всіх взірцях, які дійшли до нашого часу, зображена постать Діви Марії значно більша хреста з Розп'яттям. Відсутність фігури Іоанна Богослова, формату ікони та напис в нижній частині дають змогу віднести іконографію цього сюжету до традицій, зокрема, ктиторських портретів XVII століття, що були поширені на території західноукраїнських земель та частково центральної України, але не сформовані в традиційній консервативній поствізантійській стилістиці ікон московських, новгородських і рязанських земель. Тип ікони «Богоматір Скорботна» є характерним не тільки для Охтирської ікони Божої Матері, але і для образу Самарської ікони Божої Матері.

Походження цієї ікони пов'язане з тим, що, за свідченням єпископа Феодосія, вона була привезена запорізькими козаками і зберігалась у січовій церкві села Капулівка. Ікона прославилася своїми чудеса-

ми та знаменнями, про що також свідчить Феодосій з 1736 року. В 1770 році вона була перенесена до міста Нові Кодаки, Кодацької паланки війська Запорізьких низових козаків [2, с. 14]. Місто мало велике військово-політичне значення в ті часи, було вдало розташоване і на його основі пізніше було założено місто Катеринослав, пізніше Дніпропетровськ, нині Дніпро. Миколаївська церква була соборною, там і зберігалася чудотворна ікона Божої Матері до 1778 року. В ті часи іконою опікувався останній кошовий отаман Запорізької Січі Петро Калнишевський. Тоді ж ікону стали називати Новокодацькою [2, с. 15]. А після того як за наказом гетьмана її вдягнули в срібні вишукані шати стали називати Калнишевською. Після ліквідації Січі ікона опинилась у Полтавському Хрестовоздвиженському монастирі, пізніше знов була повернута на землі Запорізької Січі в Катеринослав. В 1807 році перенесена в Самарський монастир. По назві цього монастиря вона і стала називатися в подальшому. Відомо, що ікона після жовтневого перевороту зберігалася в Дніпропетровському історичному музеї, але після 1929 року її сліди загубилися. Тим не менш, в церквах та монастирях Дніпровщини, збереглися деякі списки з цієї чудотворної ікони. Один з них знаходиться в перебудованій у 1807 році Миколаївській церкві Нового Кодаку [2, с. 15].

Особливістю іконографічного ізводу ікони Новокодацької (Самарської) Божої Матері є подібність розташування фігури Богоматері з Охтирською.

На відміну від Охтирської на зображенні Самарської Богоматері руки складені в традиційному євхаристичному хрестоподібному жесті. Голова Богоматері покрита мафорієм на відміну від Охтирської, яка є прямим наслідуванням католицьких традицій. Зліва від фігури Діви Марії зображення колони з півнем, тростини з губкою і спису, яким пробили тіло Христа. В нижній частині ікони зображено знаряддя Страстей Христових. Предмети могли бути в меншій кількості або міг бути різний набір символів. Ікони цього типу в більшості своїй підписані як «Самарська ікона Божої Матері» (іл. 3). Тож, відмінності Самарської (Новокодацької) ікони і Охтирської в основному в тому, що Охтирська має зображення що наслідує католицькі молитовні традиції та їх іконографічні втілення. Ікона Самарського типу є більш пристосованою до православних традицій. Втім, майже одночасне явлення ікон такого типу на Слобожанщині (по документальним свідченням Новокодацька ікона з'явилась на 3 роки раніше ніж Охтирська) може казати про те що вони були наслідкуваннями більш ранньої іншої ікони, свідоцтва про яку до нас не дійшли. Ікона з Нового Кодаку була більш адаптована до традицій східного православ'я, тоді як Охтирська зберегла риси латинських молитовних зображень Західної Європи. В храмах Східної України зустрічаються група ікон з візуальними ознаками Самарської, але з підписом «Охтирська Богоматір». Вірогідно, що ці ікони були виконані пізніше (у другій половині XIX- початку XX ст.) в іконописних центрах півночі України, і майстри, які створювали ці списки були не дуже освічені в нюансах відмінностей цих двох типів Богоматері Скорботної. Більше того, в ті часи образ Охтирської Богоматері був широко відомий на територіях, що не входили до складу земель Війська Запорізького. Тому такий тип ікон можна вважати помилково підписаними, як і досліджувана Самарська ікона Божої Матері.

Стан збереження ікони, за результатами візуальних спостережень, оцінюється як незадовільний з явною тенденцією до подальшої руйнації. На поверхні дошки зафіксовано численні льотні отвори, залишені комахами-шкідниками (шашілем), що спричинили втрати матеріалу основи. В деяких місцях ці отвори виходять на лицьову поверхню ікони. Деревина основи в окремих ділянках має надмірну крихкість, що свідчить про прогресуючі пошкодження і деградацію.

Протягом місячного періоду спостереження було підтверджено активність шашіля, що продовжує руйнувати деревину основи. На поверхні ікони зафіксовано численні дрібні втрати ґрунту та живопису, розташовані нерівномірно по всій площині твору. У місцях втрат шарів видно ґрунт брудно-білого кольору та тонкий шар паперу, що виконує функцію



Іл. 3. Ікона «Самарська Божя матір»

паволоки. Ґрунт є тонким, крихким і ламким, що відповідає технологічним особливостям часу створення пам'ятки. Авторський лак частково потемнів, а поверхня ікони має легке пилове забруднення. На зворотному боці дошки фрагментарно нанесено клей ПВА, яким також підклеєно шпуги.

Ультрафіолетове дослідження ікони виявило неоднорідне світіння на лицьовій стороні, що свідчить про наявність неавторських реставраційних втручань. Особливо помітними є зміни в області правого ока Богоматері, де спостерігається темна пляма, а в правому нижньому куті значні вставки фарбового шару, які за кольором і світінням відрізняються від авторського живопису. Додаткові дрібні записи зображення виявлено на полях ікони (іл. 4).

На зворотному боці дослідження в УФ-випромінюванні показало, що дошка майже повністю вкрита шаром клею ПВА, що вказує реставраційне втручання, здійснене в другій половині XX століття (іл. 5).

Під час мікроскопічного аналізу було детально вивчено кракелюр, який має вертикальний, середньо-сітчастий характер і є наслідком природного старіння ґрунтового шару (іл. 6).

У результаті проведених досліджень встановлено, що Самарська ікона Божої Матері, створена наприкінці XIX століття, перебуває у критичному стані через некоректні умови зберігання у минулому. Вона



Іл. 4. Дослідження твору в УФ-випромінюванні (лицьовий бік)



Іл. 5. Дослідження твору в УФ-випромінюванні (зворотній бік)

потребує термінових консерваційних і реставраційних заходів для стабілізації матеріальної основи та збереження автентичного вигляду.

Висновки.

Проведені дослідження дозволили встановити, що ікона «Охтирська Богоматір» виконана в кінці XIX ст. у традиційній техніці яєчної темпері на липовій дошці з використанням сусального срібла, кольорового лаку та декоративного орнаменту, характерних для іконописних центрів півночі України.

Іконографія твору поєднує традиції східнослов'янського іконопису з елементами європейських молитовних зображень, що є характерним для місцевих майстерень того часу.

На основі проведених досліджень встановлено, що ікона помилково названа «Охтирською Богоматір'ю». Її іконографія та стилістичні особливості свідчать про належність до типу Самарської ікони Божої Матері. Така помилкова атрибуція, вірогідно, зумовлена популярністю образу Охтирської Богоматері на теренах України в XIX ст., що призводило до хибного маркування творів.

Стан збереження ікони оцінено як незадовільний: активність шашеля, втрати ґрунту і живописного шару, а також наявність неавторських реставраційних втручань, вказують на необхідність термінових консерваційних і реставраційних заходів.

Виявлені особливості техніки та стилю сприяють уточненню походження ікони та дають підстави для подальших досліджень регіональних традицій



Іл. 6. Мікроскопічні дослідження твору

іконопису. Встановлення автентичності та збереження пам'ятки стане важливим внеском у збереження культурної спадщини та подальше дослідження мистецької спадщини північної України.

Джерела та література:

1. Коваль О.А. Аналіз личного письма Ветківських ікон. 2008 file:///Users/pro/Downloads/had_2008_5_9%20(3).pdf
2. Яценко Л. І. Українська ікона кінця XVII–початку XX століття у зібранні Дніпропетровського художнього музею: каталог. Дніпропетровськ: Дана, 1997. 435 с.
3. Гординський С. Українська ікона XII–XVIII ст. Філадельфія: Провідіння, 1973. 212 с.
4. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.

УДК 69.44(477.82):725.025.4

Марта МУРАВЕЦЬ

Луцьк, Україна

ОСОБЛИВОСТІ РЕСТАВРАЦІЇ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНІ О. БАЙДУКОВА «ОСІНЬ»

У статті описано важливість збереження культурної спадщини в умовах війни, відмічено ключову роль музеїв у збереженні мистецьких творів для майбутніх поколінь. Розглянуті різні види полотен для живопису та проаналізовано використання джутового полотна на прикладі роботи О. Байдукова.

Для музеїв головною функцією є збереження, реставрація і експонування рухомих та нерухомих мистецьких творів. Багато залежить від працівників цих установ культури, їхньої обізнаності та свідомості. В даний момент я мешкаю на Волині і хоч повномасштабне вторгнення не дуже зачепило нашу область, але працівники музеїв виконали низку колосальної роботи для збереження пам'яток нашої культурної та історичної спадщини. Не перестають досліджувати та робити нові мистецькі відкриття.

Є в нашому краї чудовий музей історії сільськогосподарства – скансен, який розташований в селищі Рокині, що за 12 км від Луцька [1]. З 16 квітня 2021 року його керівником є в Роман Олександрович Ковальчук. З його приходом у музеї завирувало нове життя. Він почав залучати до роботи молодь. На території почали влаштовувати літнє таборування в наметах для дітей, фестиваль національних бойових мистецтв «Дух незламних», під час якого організовано багато майстер-класів, ярмарків, виступи творчих колективів. Також у музеї тогоріч з'явилася нова працівниця Світлана Зозуля, яка нині ділиться спогадами про події, що стали передумовою мого дослідження: «Картину легендарного волинського художника Олександра Байдукова, який родом із Запорізького краю, знайшла 20 липня 2023 р., працюючи тут науковим співробітником. Тоді як 10 липня минуло 100 р. від дня народження Олександра Васильовича. Знайшла картину, точніше – полотнину без рамки з художнім зображенням – буквально на шафі в одному з робочих кабінетів, куди, вочевидь, давно ніхто не заглядав. Навіть тамтешні прибиральниці, щоб стерти там пил. 25 липня в музей навідався

його колишній багаторічний директор – Олександр Середюк. По гарячих слідах стала розпитувати в нього звідки сюди потрапила ця картина, адже в цього закладу – інша музейна спрямованість, не мистецька точно. Він послався на ...свою пам'ять, мовляв, якось пригадаю, то може розповім... Просив показати знахідку, але саме цього дня ми віддали картину на реставрацію. Добре, що за старою доброю звичкою художників О. Байдуков вказав своє авторство на звороті полотна, яке було складене, наче газета, й на згинах пошкоджене».

Таким чином картина потрапила на реставрацію. На полотні намальований пейзаж у золотаво-фіолетових кольорах. У центрі жовтогарячі дерева на острівку, навкруг якого – синя холодна вода. В центрі картини – два дерева, що вирізняються світло – сріблястою корою. З берега до острівка простягається місточок з одним поруччям, освітлений сонцем із відображенням у воді. На задньому плані – фіолетово-рожевий ліс, синє небо з рожевими хмарами.

Живописна робота не мала експозиційного вигляду. Велике полотно без підрамника, складене вчетверо, про що свідчать заломы, краї – потріпані. Полотно було дуже запилене. В місцях згину основа протерта, пошкоджений та частково втрачений ґрунт і фарбовий шар (іл. 1, 3)

На реставрацію цю роботу привезли згорнутою у рулон. Були проведені візуальні дослідження. Для основи картини автором було обрано мішковину. Полотно було без підрамника. Розмір разом із краями складав 111х90 см. Нижня крайка – відрізнана, а на правій і лівій були значні втрати і прориви (іл. 5,6). Верхня крайка – прошита і загнута у декілька разів. В місцях заламів є втрати й потертості полотна. Також зі зворотнього боку були забруднення – чорні плями в середині полотна, білі – по всій його площині. Також є напис автора. «Байдуков Олдр В «Осінь» пол., ол 86х120». Напис зроблений в нижній частині полотна, букви – донизу. Було помітно, що 120 виправлено на 100 або 110. Розмір не співпадає з фактичними розмірами полотна, ймовірно автор написав його приблизно. Припускаю таку думку, що полотно не було натягнуте на підрамник при написанні, можливо прибите до великого планшета. Полотно проклеєне та заґрунтоване тонким шаром ґрунту. Він проглядається через пласт фарби. Світло-жовтого кольору. Втрати ґрунту були в місцях прориву полотна та в місцях осипу фарбового шару. Він щільний, фактурний, місцями просвітлюється полотно. Місцями фарба дуже пастозна, присутні тріщини, залами, осипи, потертості. Лакова плівка відсутня.

Передивившись багато робіт автора і на виставках і в електронних носіях дійшла висновків, що автор



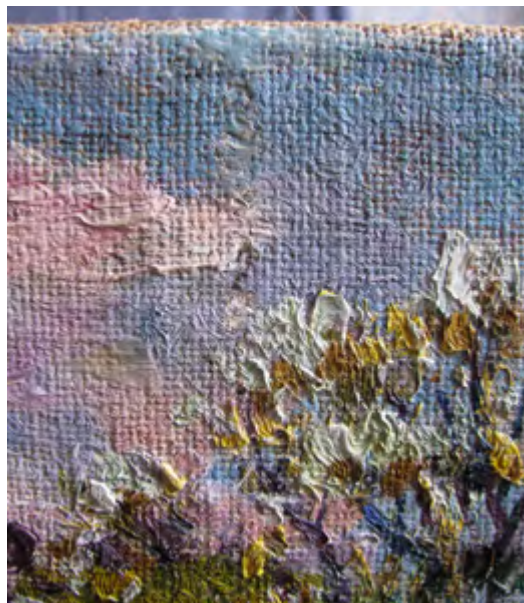
Іл. 1. Загальний вигляд до реставрації



Іл. 2. Загальний вигляд після реставрації



Іл. 3. Фрагмент. Втрата ґрунту та фарби.
деформація основи



Іл. 4. Фрагмент. Після реставрації



Іл. 5. Фрагмент.
Втрата полотна



Іл. 6. Фрагмент. Втрата полотна
зворотній бік

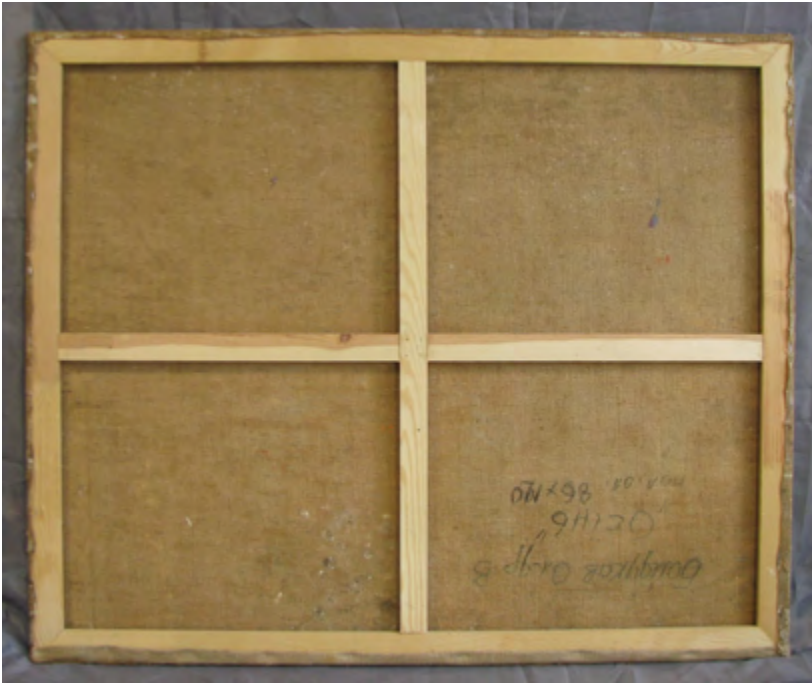


Іл. 7. Фрагмент. Поповнення
вtrat полотна

майже завжди брав за основу для олійного живопису полотно грубого джутового плетіння (мішковину). В процесі реставрації стало зрозуміло, що такий матеріал не відповідає своєму досить суттєвому вигляду.

Ще з давніх часів художники почали використовувати полотно для створення картин. Спочатку вони були домотканими. Пізніше з появою текстильних фабрик, їхнє виробництво зосередилося на промисловій основі. З'явилося багато різновидів тканин: як натуральних, так і синтетичних. Розглянемо основні з них, які використовують для живопису:

Лляне полотно виготовляють із волокна стебла льону. Має жовтий або сірий відтінок, високу міцність та стійкість до впливу вологи і температури. Волокно льону практично не змінюється під впливом зовнішніх факторів. Воно зберігає первісну структуру. Це і є його перевагою над іншими, які використовують для живопису. Лляні полотна відрізняються якістю ниток і плетінням. Для великих живописних робіт рекомендують використовувати полотно подвійного переплетення, тому що воно - значно міцніше і краще тримає форму при натяжці.



Іл. 8. Загальний вигляд
після реставрації.
Зворотній бік

Бавовняне полотно виготовляють із пряжі, яку отримують із насіння бавовнику. Має кремово-білий колір. Полотно досить міцне, але не таке як, лляне. Волокно бавовняного полотна є значно тоншим і гладкішим, завдяки чому формується більш рівна фактура полотна. Бавовняне полотно – за умови правильної обробки (проклеєне та прогрунтоване), - відмінна основа для живопису олією та акрилом.

Джутове полотно виготовляють із пряжі, що отримується зі стебел джуту. Має сильний блиск, жовто-коричневий колір. Міцність джутової пряжі є нижчою, ніж у пряжі з льону і конопель. Вона досить тендітна.

Сурове полотно виготовляють з очосів і короткого волокна, призначеного для побутового та технічного використання. Сурове полотно має підвищену кислотність - це робить його маломіцним і схильним до деформації. Волокна цього полотна після проклейки необхідно зачищати. Ця процедура сприяє появу напруги основи проклейки та ґрунту. Цей вид не рекомендовано для використання в живописі.

Пенькове полотно виготовляють із пряжі, що її отримують із волокон коноплі. Якісне пенькове полотно має сіро - білий або зелений відтінок, а полотно ледь жовтого або коричневого кольору має більш низькі характеристики. За міцністю його можна порівняти з лляним. Останнім часом його використовують тільки для технічних потреб.

Синтетичне полотно виробляють із нафтоперегінних відходів. З основних його характеристик варто відзначити, що воно дуже міцне та не схильне до гниття, стійке до впливу вологи та температури. З часом цей вид, натягнутий на підрамник, розтягується

та провисає, тому експерти не рекомендують застосовувати його в живописі.

Отже, над роботою О. Байдукова «Осінь» були проведені необхідні реставраційні втручання. Полотно було розтягнуте на робочий підрамник, був укріплений фарбовий шар, поповнені втрати полотна, нарощена нижня крайка. Полотно було підібране, ідентичне авторському (іл.7). Твір живопису було натягнуто на експозиційний підрамник. Видалено пилові забруднення. Підведений ґрунт в місцях втрат та з імітована фактура фарбового шару, виконані його тонування (іл. 4). Робота покрита покривним шаром лаку. Після згаданих реставраційних втручань робота набула експозиційного вигляду (іл.2,8). Зроблено висновки, що джутове полотно - досить сипке, нитки плетіння дуже легко пошкодити, при розтягненні на підрамник було хвилювання, щоб не пошкодити основу ще більше, чим є. Сподіваюся після реставрації ця картина знайде своє місце в експозиції Музею сільського господарства Волині – скансену, або в інших музеях Волині.

Джерела та література

1. Мінжуліна Т.В. Дослідження й реставрація музейного текстилю. Київ: УАІД «Рада», 2005. 176 с.
2. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.
3. Вербич В. «Я такі твори напишу, яких світ не бачив». Вербич В. Під куполом спільного неба: есе та діалоги. Луцьк: 2006. С.201 – 202. (серія «Волинь унікальна»).
4. Музей історії сільського господарства Волині. <http://surl.li/rhjcpj> (13.11.2024).
5. Олександр Байдуков <http://surl.li/cjmwez> (14.11.2024).
6. Район Культура. У Луцькій галереї мистецтв відкрили виставку до 100-річчя Олександра Байдукова <http://surl.li/nvzqwd> (14.11.2024).

УДК 75.025.4

Лідія МАКСИМЕНКО
Наталія АНТОНЕНКОВА

Харків, Україна

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ІКОНИ «УСПІННЯ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ»

Стаття присвячена проблемам дослідження та реставрації ікони «Успіння Пресвятої Богородиці». В ній викладені результати комплексного дослідження, яке дало змогу виявити унікальні іконографічні, стилістичні та техніко-технологічні характеристики, що дозволили атрибуувати пам'ятку. Розроблені методи консервації та реставрації, спрямовані на збереження ікони.

Ключові слова: реставрація, дослідження, атрибуція, Ветка, іконографія, ікона «Успіння Пресвятої Богородиці».

The results of research and restoration of the icon «The Dormition of the Mother of God». The article is devoted to the problems of research and restoration of the icon «The Dormition of the Mother of God». It presents the results of a comprehensive study that revealed the unique iconographic, stylistic, technical, and technological characteristics that allowed the monument to be attributed. Methods of conservation and restoration aimed at preserving the icon have been developed.

Key words: restoration, research, attribution, Vetka, iconography, icon «The Dormition of the Mother of God».

Чисельна кількість старообрядницьких ікон, що знайдені на теренах України були привезені з Ветки. Широке розповсюдження цих ікон у регіонах Стародубщини та Сіверщини вказує на тісні культурні зв'язки старообрядницьких громад України з іконописними центрами Білорусі та Росії [1].

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» з приватної колекції (м. Харків) належить до пам'яток старообрядницького іконопису сер. XIX століття та являє собою приклад традиційного ветківського іконопису на що вказує низка головних художніх принципів та техніко-технологічних особливостей.

До них належать:

1. Повністю золочені фони та поля, велика кількість позолоти на німбах, асістах, візерунках і облямівках на одязі.

2. Наявність складних багаточастинних композицій, зображення барокових архітектурних елементів, декоративність. Це пов'язано зі значним впливом українських земель на елементи ветківських ікон з XVIII по XX століття [2].

3. Одночасне застосування безлічі технік і методів, поширених у XVII столітті: чорневий орнамент на золотому тлі, техніка «цирування» і «цвітіння золота», «прошкрябування» малюнка крізь фарбовий шар аж до золота, а також використання білил або охри для декорації золота [2].

4. Однією з найяскравіших рис ветківського іконопису є орнаментация золотими рослинними мотивами одягу та драпірування, що створюють незвичайний декоративний ефект. Зображувалися такі візерунки як: квіти, гілки, яблуні, троянди, гірлянди, листя аканти та інші мотиви [2]. Цей прийом, ймовірно, виник під впливом української барокової іконописної традиції, особливо поширені у північних і придніпровських областях України [3].

5. В колірній гамі домінують яскраві, різкі за звучанням червоний, синій, ліловий, малиново-червоний, зелений, жовтий та білий кольори. Зазвичай, опуш виконували у три кольори червоною, блакитною і білою фарбами, внутрішня рамка - червоною з тонкою білильною та синьою лініями [4].

6. Фігури зберігають іконописну графічність. Пишуться об'ємно, з широким тілом і грудьми. Силуети виділяються на золотому тлі. Німби зазвичай представлені у вигляді точкового орнаменту або обрамленням червоними й білими лініями, іноді прикрашеними візерунком з прямих і зигзагоподібних променів [4].

7. Особливий стиль написання личного письма. Санкир і вохріння мають надзвичайно близький відтінок. Для нанесення підрум'янку використовували кіновар. Згідно з дослідженнями, це пов'язано з впливом іконопису північних регіонів. У наступні століття, особливо в XIX-му, стало звичним використовувати контрастне висвітлення вохріннях. Характерними рисами облич, є три яскраво-білі плями навколо рота, сильне висвітлення над бровами, під очима, на кінчику носа і над верхньою губою [5].

Місцеві майстри застосовували традиційні матеріали. В якості дерев'яної основи використовували тополіні породи, липова, осикова або вільхова деревина, шпуги врізні, торцеві. В якості левкасу використовували крейдяний ґрунт середньої товщини покладений на «паволоку». Паволока лляна, пізніше бавовняна промислового виробництва (свої мануфактури), іноді з малюнком. Матеріал виконання ікони – темперний живопис.

В іконах відсутні ковчеги, роль, яких грає червоно-біла опуш. Малюнок продрапувався, викарбо-

увався по левкасу, і потім поверхня левкасу золотилася. У своїх письмах старообрядницькі майстри також дотримувалися традиційних методів: писали «плав'ю», «в заливку», «відбіркою» [6].

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» належить до іконографічного типу «хмарне Успіння», являє собою сюжетне зображення центральним елементом якого служить вкрите червоною з візерунками квітів тканиною ложе на якому спочиває тіло Богоматері з хрестоподібно складеними руками. За ложем розташована фігура Христа, який схилився над тілом Матері та тримає в руках її душу у вигляді немовля. Навколо ложа, біля узголів'я і в ногах, представлені апостоли, святителі та великомучениці. Відмінною особливістю іконографії є: у верхній частині композиції представлений момент, коли янголи переносять апостолів по небу до місця Успіння. Відображення моменту вознесіння Богоматері на небо, що сидить на престолі, який підіймають янголи. Небесне місто, вхід якого зображене у вигляді золотої арки, та новозавітна Трійця — Бог Отець, Бог Син і Бог Святий Дух як голуб та кілька райських дерев. Також іконопис збагачений додатковими сюжетними елементами та символами такими як: перед ложем в нижній частині зображена свічка, як символ успіння; ангел божий, який відсікає мечем руки Афонію [7, с.60; 8, с.164].

З метою визначення стану збереження та розробки оптимальних методів реставрації ікони проведені комплексні дослідження, що містять візуальне, рентгенографічне, мікроскопічне, мікрохімічні дослідження, дослідження в ультрафіолетовому спектрі довжини хвиль та в ІЧ-діапазоні довжини хвиль.

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» надійшла на реставрацію у критичному неекспозиційному стані. Основою твору — липова дошка розміром 53 x 44 см. На тильному боці основи пам'ятки присутні пази від двох зустрічних шпуг, які були втрачені в процесі побутування. Іконний щит мав деформацію у вигляді короблення основи в бік живопису, спричинене засиханням деревини. Всю поверхню деревини вкрито чисельними отворами від жука-точильника. Дошка покрита товстим шаром воску та пилових забруднень. На іконі були помітні сліди попередньої реставрації: склейка двох частин іконного щита, цвяхи у верхнім та нижнім торцях, отвори від цвяхів, вставки основи на тильному боці ікони, записи на лицьовій стороні. По всій поверхні твору були присутні чисельні втрати, подряпини, сліди лущення й осипання фарбового шару. Наявні чисельні втрати живопису та золочення, потемнілий, багат шаруватий, нерівномірний лак (іл. 1).

У процесі дослідження в рентгенівських променях виявлено цвяхи йоршені в верхнім та нижнім торцях



Іл. 1. Загальний вид ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» до реставрації (лицьова та тильна сторони)

та кріпильний елемент в нижній частині основи. Спостерігалися отвори від жуків-точильників по всій площині деревини. Відсутність прояву шару живопису дозволяє припустити, що зображення створене на позолоті. Прослідковувалися сліди записів, поновлення, реставраційні втручання.

Обстеження ікони в ультрафіолетових променях показало, що в місцях утрат живописних шарів були оголені ділянки ґрунту, які світилися яскраво білим кольором. Чітко простежувалася лінія з'єднання частин іконного щита. Виявлено численні записи на ликах, на місцях втрат фарбованого шару, які мають вигляд ділянок темного забарвлення. Дослідження підтвердили факт наявності пізніших записів і поновлень авторського живопису. Спостереження виявило велику кількість воскових забруднень на поверхні зображення. Такі забруднення мають характерну люмінесценцію білого кольору, сильного ступеня інтенсивності. Лакове покриття має люмінесценцію різного ступеня інтенсивності, що свідчить про її нерівномірність. Термічні пошкодження під дією ультрафіолетових променів виглядають білими плямами (іл. 2).

Під час дослідження в інфрачервоних (ІЧ) променях виявлено підготовчий авторський малюнок під фарбовим шаром, який виконаний в техніці граф'ї, а також наявність змін автором малюнку в процесі написання ікони.

Дослідження під мікроскопом показали особливості відставання фарбового шару від ґрунту з характерними гострими піднятими краями, нерівномірний жорсткий кракелюр фарбового шару та ґрунту. Наявність золотої фарби, ймовірно акрил золотого кольору, в місцях втрат позолоти по всій поверхні фону. Та технологічні особливості обробки автора золота у вигляді карбування, гравірування, цировки та розпис по гравіруванню на зображеннях крил, мандорли та архітектури. Використання автором твореного золота на орнаментах, асістах на одязі Святих. Виявлені стики листів сусального золота. Розмір листа золота становить приблизно 6,5 см (іл. 3).

За результатами мікрохімічного аналізу мікропроб встановлено наступне: в якості наповнювача

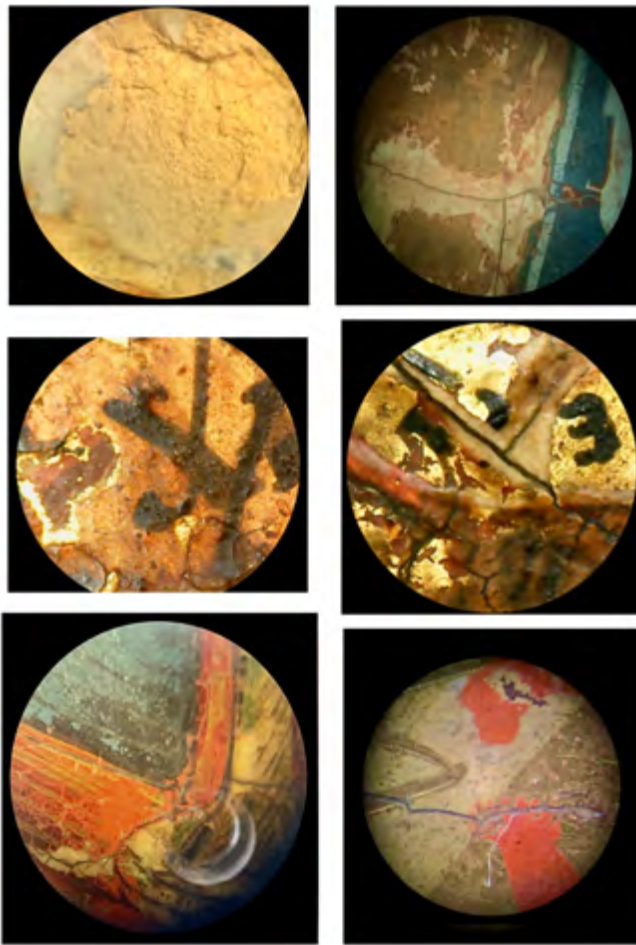


Іл. 2. Дослідження ікони в ультрафіолетових променях

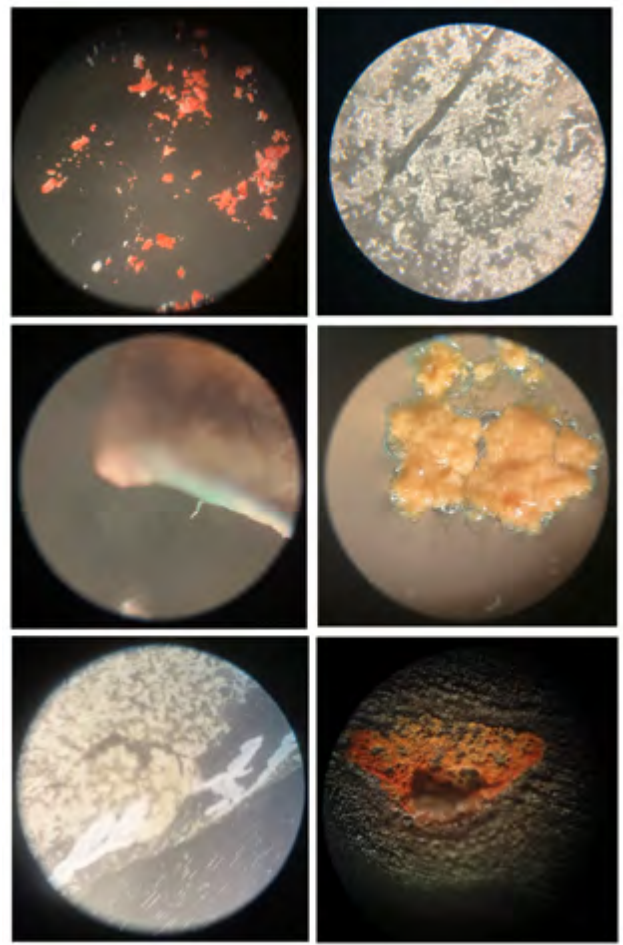
ґрунту — крейда з наявністю пігменту вохристого кольору. Щодо пігменту червоного кольору, за результатами попередніх досліджень було доведено, що пігмент червоного кольору не належить до земляних пігментів на основі сполук заліза. Зроблено припущення про використання в якості пігменту кіновари. Окрім цього визначено використання автором золота для фрагментарного золочення тла, верхньої частини зображення Святих та Ангелів, і на полях ікони (іл. 4).

Враховуючи результати комплексного техніко-технологічного дослідження та стан ікони «Успіння Пресвятої Богородиці» підібрано спеціальну методику реставрації.

Перед відновленням цілісності основи були вибиті йоршені оцинковані цвяхи. Фарбовий шар укріплено за допомогою 4% глютенного клею. Видалення воску відбувалося розчином скипидара. Втрати та отвори від жуків-точильників вичищені від забруднень та оброблені 96% етиловим спиртом.



Іл. 3. Мікроскопічні дослідження живопису



Іл. 4. Мікрохімічні дослідження

Через значне враження дошки жуком-точильником, крихка деревина кілька разів насичувалася 4% розчином Paraloid B82, розведений в етилацетаті з проміжком часу в 12 годин до повного просихання [9, с. 160]. На ділянках великих втрат виконано армування, ці ділянки пошарово заповнювали сумішшю 8% глютенowego клею та тирси. Льотні отвори спочатку заповнювалися паклею та 8% глютенowym клеєм, після просушування — сумішшю 8% глютенowego клею та тирси. Реставраційні вставки шліфувалися в рівень з основою і тонувалися аквареллю в колір авторської деревини. Виконана гідрофобізація дошки розчином бджолиного воску та живичного скипидару, в співвідношенні 1:4.

Наступним етапом роботи стало видалення попередніх реставраційних втручань на лицевій частині ікони. Реставраційне поповнення втрат ґрунту відбувалося сумішшю 3% глютенowego клею, крейди та пластифікатора (іл. 5). Потоншення потемнілого лакового шару виконувалося етанолом 70% з додаванням ефірної олії за допомогою накладання компресу.

Під час консервування живопис потребував додаткового укріплення за допомогою синтетичного адгезиву Primal у суміші з дистильованою водою у пропорції 1:4 методом гарячого укріплення.

Місця втрат золота тонувалися під полімент аквареллю. Перед золоченням реставраційні вставки покривалися шелаком. Для поповнення втрат золочення застосовували систему Kölner Instacoll. На підготовлену поверхню пензлем наносили шар Kölner Instacoll System Base Yellow, після висихання — Kölner Instacoll System Activator HA. Потім за допомогою лампензеля наклали шматочки сусального золота і притампували серветкою для позолоти.

Перед тонуванням, на поверхню відновленого золочення пензлем наносився захисний шар шелаку. Попередньо тонування золота виконувалося розчином на основі крушини та аквареллю з бичою жовчю. Завершальне тонування фарбового шару з елементами реконструкції виконано за зразками аналогів твору акварельними та олійними фарбами. Після висихання тонувань повторно наносився шар захисного лаку (іл. 6).

Висновки. За результатами досліджень ікони Успіння Пресвятої Богородиці з приватної колекції (м. Харків) було встановлено, що дана пам'ятка належить до пам'яток старообрядницького іконопису, а саме до Ветківської іконописної школи середини XIX століття.



Іл. 5. Ікона в процесі поповнення реставраційних вставок ґрунту

Ікона «Успіння Пресвятої Богородиці» має композиційно-стилістичні риси, які відповідають іконографічному «хмарному» типу зображення сюжету Успіння Пресвятої Богородиці.

Під час комплексного аналізу було встановлено характер та рівень пошкоджень, а також технологічні особливості цієї роботи. Внаслідок непридатних умов зберігання робота зазнала значних ушкоджень, що призвело до загально незадовільного стану та втрати авторського колориту живопису.

В процесі проведення реставраційних заходів вдалося зупинити руйнування основи та відтворити її цілісність. Відновити адгезію між основою, паволокою, ґрунтом і фарбовим шаром, зупинити подальше руйнування ґрунту та осипання фарбового шару. В результаті виконання реконструкції та реставрація, відновлено цілісне зображення сюжету «Успіння Пресвятої Богородиці» середини XIX століття.

Джерела та література:

1. Лилеев М.И. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII-XVIII вв. Киев: Тип. Корчаг-Новицкого, 1895. 596 с.
2. Гребенюк Т.Е. Ветковская икона староверов, 2012. <https://www.1939.ru/articles/vetkovskaya-ikona-staroverov>
3. Старообрядницька ікона Ветки. Антиквар №4, 2010. <https://antikvar.ua/starobryadcheskaya-ikona-vetki/>
4. Кочергина М.В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760-1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура. Монография. Брянск: ООО «Ладомир», 2011. 451 с.
5. Коваль О.А. Аналіз личного письма Ветківських ікон, 2008. file:///Users/pro/Downloads/had_2008_5_9%20(3).pdf
6. Антоненкова Н.О. Художні та техніко-технологічні особливості іконопису Стародубщини. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.1>
7. Eva Haustein-Bartsch Ikonen-Museum Recklinghausen. München, Dt. Kunstverl, 1995. 140 с.
8. Сидор О. Ukrainian Icons. 13th-18th centuries. Rodovit press. Київ, 2003. 350 с.
9. Марінкола М. Каржер Л. Консервація Середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури: історія, теорія, практика, 2024. 320 с.
10. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації. Київ: Мистецтво, 2009. 304 с.



Іл. 6. Загальний вид ікони «Успіння Пресвятої Богородиці»
після реставрації (лицьова та тильна сторони)

УДК: 7.025.3:749(430)»17»

Олена КІШКУРНО

Харків, Україна

ДОСВІД РЕСТАВРАЦІЇ ПОЗОЛОЧЕНОГО РІЗЬБЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ВІДНОВЛЕННЯ ПАМ'ЯТОК ЕПОХИ ФРІДРІХСЬКОГО РОКОКО З МУЗЕЇВ НІМЕЧЧИНИ

У статті розглядається досвід реставрації позолоченого різьблення на прикладі відновлення меблів епохи фрідріхського рококо в музеях Німеччини. Авторка аналізує вплив особливостей стилю рококо на розвиток мистецтва золочення та технологічні аспекти реставрації. Описуються традиційні й сучасні методи обробки дерев'яних поверхонь, особливості застосування ґрунтовок, поліментів і сусального золота. Звертається увага на виклики, пов'язані з консервацією різних станів позолоти та ґрунтових шарів, а також на проблеми перезолочування артефактів у XIX столітті, що призводило до втрати первісного вигляду позолоти та різьблення.

Ключові слова: реставрація позолоченого різьблення, фрідріхське рококо, стиль рококо, золочення, полімент, сусальне золото, перезолочування/поновлення золочення

The article examines the experience of restoring gilded carvings through the example of furniture restoration from the Frederickian Rococo era in German museums. The author analyzes the influence of Rococo style features on the development of the gilding art and the technological aspects of restoration. Traditional and modern methods of treating wooden surfaces are described, along with the specifics of using primers, poliments, and gold leaf. Attention is given to the challenges associated with conserving gilding and primer layers in various conditions, as well as issues related to the re-gilding of artifacts in the 19th century, which often led to the loss of the original appearance of the gilding and carvings.

Keywords: Restoration of gilded carving, Frederickian Rococo, Rococo style, Gilding, Poliments, Gold leaf, Re-gilding.

Процес євроінтеграції нашої країни не оминув і сферу мистецтва та реставрації. Як в практику українських реставраторів входять європейські технології та матеріали, так і українські реставратори все більше долучаються до реставраційних заходів в європей-

ських музеях. Один з таких епізодів – реставрація меблів епохи фрідріхського рококо в музеях Німеччини – може слугувати пізнавальним прикладом поєднання класичних технологій та новітніх матеріалів в практичній реставрації позолоченого різьблення. Але перед розбором деталей безпосередньо реставрації, слід зупинитися на контексті – особливостях стилю фрідріхського рококо і чому воно дало черговий розквіт ремеслу золочення.

Рококо – один з основних історичних стилів у мистецтві та архітектурі (переважно у дизайні інтер'єрів). Те, що ми зараз називаємо «рококо», свого часу називалося «художнім смаком», але у 1750-х роках змінилась естетична парадигма, активізувалася критика всього «викрученого» і «змученого», й у літературі стало зустрічатися найменування «зіпсований смак».

Назва стилю веде походження від французького слова *gossaille* (вимовляється «рокай», у буквальному значенні перекладається як «мушля, щєбінь, галька, кам'яні уламки») [1;2], що у свою чергу є зменшувальним від *gros* – «скеля, камінь» [3;4]. В сучасному мистецтвознавстві *рокайль* – це елемент орнаменту в мистецтві XVIII століття, заснований на мотиві стилізованих мушель, камінців, сувоїв.

Таким чином, орнаментальний мотив *рокайлю* є формальним носієм стилю рококо. Його виникнення пов'язано з естетикою «Великого стилю» попередньої епохи «Короля Сонце» Людовіка XIV (друга половина XVII ст.). Термін увійшов у вжиток у середині XIX ст., а спочатку «рокайлем» називався спосіб оздоблення інтер'єрів гротів, фонтанних чаш і т.п. різними виробами, що імітували природні скам'янілості, а «рокайльщиками» називали майстрів, що створювали таке оздоблення. У французьких парках «регулярного стилю», зокрема у Версалі, було заведено влаштовувати потайні павільйони серед зелених боскетів. Павільйони стилізували під природні печери – гроти, простір всередині них оформляли як морське царство Нептуна, де бив невеликий фонтан, а на стінах серед грубо оброблених каменів, що поросли мохом, виднілися майстерно зроблені ліпні прикраси у вигляді раковин – атрибутів морського бога – і переплетених рослин.

Стиль рококо з'явився на початку XVIII століття, природно розвинувши і видозмінюючи характерні риси бароко. Поява нового стилю була обумовлена змінами у філософії, смаках та у придворному житті. Рококо виник у Франції часів регентства (1715-1723), в період кризи абсолютизму, відобразивши властиві аристократії гедоністичні настрої, тяжіння до втечі від дійсності в ілюзорний та ідилічний світ театральної гри. Таким чином, рококо – породження виключно світської культури, двору, аристократії.

Характерними рисами рококо є вишуканість, велика декоративна навантаженість інтер'єрів та композицій, граціозний орнаментальний ритм, велика увага до міфології, особистого комфорту.

Стиль досяг апогею за Людовіка XV, перейшов до інших країн Європи і панував у ній до 1780-х років. В різних країнах рококо мав свої регіональні особливості. Так, у Франції рококо був виражений переважно в інтер'єрних рішеннях (а не у зовнішньому оформленні будівель), а також у предметах меблів, живописі, одязі. А найвищий розвиток в архітектурі стиль отримав у Баварії.

У німецькому мистецтві виділяють так зване фрідріхське рококо (нім. *Friderizianisches Rokoko*) – історико-регіональний художній стиль, різновид рококо, що виник в Пруссії у часи правління короля Фрідріха II Великого (1740-1786) і увібрав у себе вплив Франції та Нідерландів. Цей стиль формувався і розвивався при пруському королівському дворі, головним чином Потсдамі під впливом французького мистецтва – Фрідріх Великий був не тільки військовим правителем, а й шанувальником Франції, покровителем наук та мистецтв.

Найвідомішим представником фрідріхського рококо став архітектор Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф, який працював під безпосереднім керівництвом короля. Найвідомішими його спорудами є Палац Сан-Сусі (разом з китайським чайним будиночком у парку цього палацу), Рейнсберзький палац, Потсдамський міський палац і частково палац Шарлоттенбург. В них, досить незвичайним чином, у середині XVIII століття взаємодіяли французький та саксонський стилі на північній прусській землі: в оздобленні пам'яток французькі рокаїлі сусідять із барочними картушами та важкими ліпними гірляндами.

З 1759 року у Німеччині зустрічається синонім терміна «рокаіль» – «*Grillenwerk*» («чудерна робота»). А у відносно пізній період з'явився різновид рокаїлю, який отримав німецьку назву «перистий рокаіль» (нім. *Fedrigen Rokailen*), з довгими, «колючими» відростками, або «пір'ям», що свідчило про маньєристичну стадію розвитку стилю рококо. Його винахідником вважається німецький художник Януаріус Цік.

Стиль рококо сильно проявився в меблевому мистецтві. Якщо для бароко характерні потужні меблі, яскраві балдахіни, колірні контрасти, то в рококо колірна гама інтер'єрів дуже ніжна. Здебільшого використовувалися пастельні тони: рожевий, блакитний, світло-зелений у поєднанні із золотом та сріблом.

Меблі в стилі рококо в основному невеликі за розмірами, але дуже зручні. В інтер'єрах рококо використовувалися затишні стільці, крісла, дивани, шезлонги тощо. З'явилися так звані бержери – подвійні дивани. Велике поширення в стилі рококо

набули диванчики, канапе, кушетки, а також крихкі на вигляд, але дуже зручні лавочки. Також були розповсюджені різноманітні секретери, картоньєрки (шафки для паперів), що увійшли в моду, декоративні столики-геридони, призначені для однієї статуетки або вазочки.

Меблі у стилі рококо мають хвилясті контури, гнуті ніжки, примхливі орнаменти у вигляді кучерявої лози, квіткових гірлянд, ромбовидної сітки та різноманітної золоченої бронзи. Меблі в епоху рококо зазвичай виготовлялися з липи та горіха, піддавалися тонкому різьбленню і позолоті. Основними елементами декору меблів є рокаїлеві мушлі та завитки, а також картелі. Картель – це забутий нині термін, що застосовувався для найменування рокаїльних картушів (мотивів у вигляді напіврозгорнутого, часто з надірваними або надрізаними краями рулону паперу, свитка, на якому часто розташовувався герб, емблема або напис).

Широке використання позолоти в декорі меблів стилю рококо дало черговий поштовх індустрії золочення. Зазвичай використовувалася наступна методика: добре висушене дерево тричі проклеювалося пергаментним клеєм (клей, ймовірно, не був занадто міцним, тому що спочатку зварений і склеюючий пальці при стиску, розводився ще на 1/3 об'єму водою). Для проклеювання одні майстри брали клей слабше, ніж для ґрунтовки, інші для проклеювання і для приготування ґрунту користувалися клеєм однієї концентрації, відсотковий вміст клею (мездрового) при просоченні коливався від 8 до 20%. Послідовність проклеюок також була у майстрів різна: одні спочатку проклеювали більш слабким клеєм. У більшості посібників рекомендувалося проклеювати основу «до глянцеу», тобто, до утворення на її поверхні клейової плівки, в деяких рекомендувалося не допускати утворення плівки.

Основою ліпнини іноді служила піщана маса на клею. Нею виконували основні форми рокаїлів, рослинних мотивів, потім їх покривали ґрунтом і клеє-крейдяною масою, що видавлювалася цівкою зі спеціального пристосування, а потім проводилося золочення.

Після наклейки паволоки приступали до нанесення ґрунту. Наповнювачем ґрунту служила відмучена крейда або гіпс, а сполучним – пергаментний клей (у цьому випадку його вже не розбавляли водою). Кількість шарів ґрунту коливалася від 2 до 14 (під матове та масляне золочення шарів ґрунту наносилося завжди менше, ніж під поліментне). Ґрунт готувався на мездровому клеї різної концентрації від 8 до 20%. Послідовність нанесення шарів: а) для нижніх шарів брався більш рідкий ґрунт, для верхніх – густіше; б) нижні шари ґрунту на слабкому клеї; в) для нижніх шарів брався підігрітий ґрунт, для верхніх

шарів – холодний. Перший шар ґрунту розподілявся на основі круговими рухами руки або пальця, щоб зв'язок з основою був міцнішим. Наступні шари наносили рівною довгою паличкою або пензлем, щоразу у протилежному напрямку до попереднього шару і не даючи йому остаточно висохнути. Кількість шарів ґрунту для тонких і дрібних робіт могло бути два-три, а для більших – до восьми і більше. Обробка ґрунтованої поверхні проводилася механічним шляхом залізними скребочками та тонко відточеним лезом до стану слонової кістки.

Для поліментного золочення складовими компонентами поліментів служили вірменський болюс та білок із водою. До XIX ст. наносили два-чотири шари поліменту, потім більше. Полімент наносили товстим білячим пензлем одним рухом 3-4 рази і після просушування полірували полотном, після чого поверхня змочувалася сильно розведеним білком і далі накладалося золото. Сусальне золото накладалося на полімент, попередньо змочений водою, або горілкою, або спиртом, або сильно розведеним водою білком, або білком, що розклався, або слабким клеєм. При золоченні площин брали матове золото, для листяного орнаменту – тонше, а для орнаменту з протравою – дуже тонке, як павутиння. Полірування золота проводилося зубками з гематиту, сапфіру, смарагду, топазу, рубіну, гранату, або міг використовуватися зуб будь-якого звіра, що харчується м'ясом. Така обробка золочених поверхонь була широко поширена на Заході при виготовленні дерев'яної скульптури, і майстри досягли тут високого рівня. До складу протрави (масляної підготовки) входило варене масло, розтерте з невеликою кількістю мідянки. Якщо потрібно було скоротити час просихання протрави, кількість мідянки збільшувалася. Позолочення вироблялося на відлип, коли масляна підготовка висихала в повному обсязі. Інший склад протрави, на яку можна було накладати золото вже після 30 хвилин сушіння, складався з часникового соку, білил, болюса та урини. Протрава була нестійка до вогкості.

З результатами застосування настільки різноманітних технологій золочення й довелося стикатися під час обстеження та реставрації меблів стилю фрідріхського рококо. Як правило, всі вони потребують консервації, але ґрунт одних перебуває в аварійному стані, інших – у відносно благополучному. Відрізняються одна від одної не тільки самі пам'ятки, а й різні ділянки одного предмету. Один ґрунт зміцнюється добре, інший погано, третій практично не піддається зміцненню. На одній пам'ятці позолота міцна (це стосується однаково матової та полірованої), на іншій – вимагає спеціального укріплення незалежно від укріплення ґрунту. І справа тут не тільки в режимі пам'ятки, а й у технології, що застосовува-

лася під час його створення. Неузгодженість, відсутність наукового обґрунтування прийомів і методів характеризувало і характеризує як технологію виконання творів, так і прийоми, методи і навіть принципи їх реставрації.

Наприклад, у XIX ст. широко користувалися методом перезолочування із збереженням початкового ґрунту та позолоти. Через це багато предметів золоченого оздоблення дійшли до нас не у своєму первісному вигляді. При уважному вивченні подібних експонатів виявляється, що вони зазнали свого роду «реставрації». Новий ґрунт з позолотою, що лежить на старому шарі, буває, як правило, дуже товстим, через що різьблення втрачає свою чіткість, стає опливлим. Перезолочена таким чином у XIX ст. річ позбавлена і характерної для раннього часу виразності та колірної декоративності позолоти. Перезолочування вироблялося зазвичай клейовим способом на полімент або лак мардан. Характерними руйнуваннями в подібних випадках є глибокі тріщини, відставання від основи чи авторського ґрунту.

Для зміцнення зруйнованої позолоти традиційно використовувався наступний спосіб. У місцях, не схильних до вогкості, зміцнення проводилося столярним (мездровим) клеєм з додаванням антисептика (4%-вий розчин формаліну або карболової кислоти). Перше проклеювання вироблялося 8-10%-вим розчином клею, друга – 15-20%-вим. Замість столярного клею вживався також риб'ячий та технічний желатиновий клей. Класична технологія зміцнення позолоти використовується і в наш час, але вже в поєднанні з більш сучасними матеріалами.

Золочення на меблях фрідріхського рококо зустрічається як матове клейове (особливо на тлі), так і поліроване блискуче на накладних деталях, рокайлях. Іноді використовувався двійник (сусальне золото на підложці з листового срібла). Нині такі місця перетворилися на чорні плями. Окислюється двійник, як правило, повністю і якщо його видаляти до кінця, оголюється білий ґрунт. Тому чорноту можна тільки послабити, видаливши частину шару, що окислився, тампоном, змоченим в органічному розчиннику, наприклад в суміші етилового (46%) спирту і етилацетату (1:1) та ін. Руйнування на позолоченому різьбленні бувають такі, як на відомих нам іконах: відставання його від основи, розшарування, розпорошення. Але бувають і специфічні, що пов'язані з технікою золочення. Підготовку під позолоту, як свідчать відмінності рецептів у керівництвах, майстри проводили по-різному – це показало і обстеження. Одні майстри накладали позолоту на рясно проклеєний ґрунт, інші ґрунт проклеювали помірно. Виявилось, що товста клейова подушка під позолотою з часом викликає руйнування: ґрунт розшаровується, верхній його шар разом із позолотою скручується.

Такі ділянки зміцнюються насилу, клей набухає, пружинить, не приклеюється, в деяких випадках практично не піддається укладанню. Там, де під позолоту ґрунт проклеювали слабо, не буває розшарування ґрунту, він зміцнюється легко та надійно.

Нерідко зміцнення вимагає шар золота. Якщо слабка позолота лежить на ґрунті, який потребує зміцнення, то й позолота та ґрунт зміцнюються одночасно просоченням водною дисперсією акрилатів.

Трапляються випадки, коли слабка позолота лежить на міцному ґрунті, що не вимагає суцільного зміцнення, або коли слабка позолота лежить на міцному ґрунті, що вимагає лише підклеювання до основи. У таких випадках процес зміцнення проходить поетапно: окремо, водними дисперсіями підклеюється ґрунт, потім іншими матеріалами, наприклад 1%-вим спиртовим розчином полістирольного клею зміцнюється шар позолоти шляхом 2-3-кратного просочення з пензля.

В якості конкретних прикладів детально розглянемо реставрацію двох пам'яток меблевого мистецтва фрідріхського рококо з музеїв Німеччини. Спільні проблеми у всіх об'єктів – численні поновлення ґрунту та позолоти, часткове розшарування ґрунту, лущення внаслідок неналежного зберігання та недотримання температурно-вологісного режиму.

Перша пам'ятка – крісла з концертної кімнати палацу Шарлоттенбург, інвентарний номер IV 394 (іл. 1). Розміри 109,5x84x66 см, дата створення – 1746 рік. Пам'ятка, ймовірно, створена Йоганном Августом Налем та Йоганном Крістіаном Гоппенгауптом під керівництвом Георга Венцеслауса Кнобельсдорфа. Завдяки якісній документації меблів у віціліх інвентарних книгах можна сказати, що ансамбль з кількох крісел, дивану та канапе з початку створення був на місці, поки його не перевезли до замку Бабельсберг через Другу світову війну. Спочатку меблі були оббиті зеленою тканиною з золотою тасьмою, але після війни крісла, число яких було скорочено до п'яти, спочатку показали в концертній залі королівських апартаментів у Новому палаці, потім, у 1961 році, вони були виставлені в Нових



Іл. 1. Крісло, 1746 р. Палац Шарлоттенбург.
Загальний вигляд після реставрації, 2023 р.

палатах як частина «Музею Потсдамського рококо». Диван був у Тамерлановій кімнаті Нового палацу, у 1955 році, вже покритий червоним дамаском, щоб відповідати шторам і сидінням, традиційно вкритим червоним дамаском у кімнаті. Приблизно з 1965 року крісла стояли разом у червоній булатній кімнаті Нового палацу, щоб компенсувати втрати війни. Невелике канапе, ймовірно, було показано там, коли палац Сан-Сусі знову відкрився в 1946 році. Спочатку воно виставлялося в третій кавалерійській кімнаті з червоно-білою смугастою оббивкою (за інвентаризацією 1972 року), а з 1981 року в бібліотеці з червоною дамаською оббивкою.

Крісла мають загальний мотив, який відпові-

дає дивану. Підлокітники без набивки розташовані горизонтально прямо, лише злегка нахилені назовні. Вертикальний підлокітник скульптурно змодельований і трохи загнутий назад.

Перед реставрацією рама крісел не мала оригінального вигляду, була сильно перероблена. У різних місцях позолота мала покриття різного кольору і товщини, що було наслідками різночасових поновлень та реставрацій. Видима позолота була вкрита жовтуватим, флуоресцентним в УФ випромінюванні, покриттям. Поверх нього, ймовірно, як ретуш, було нанесено водорозчинне білувато-жовтувате флуоресцентне покриття (ймовірно, клей). У деяких місцях видимий шар потріскався, і сполучна речовина вийшла на поверхню крізь кракелюр, що призвело до появи темних плям. Для додаткової картини мали місце часткові відколи від ліпних доповнень, часткові відколи та дефекти ліпнини, часткове забруднення позолоти.

Окрім консервації, загальна реставрація ансамблю включала виправлення скульптурних форм, естетичні покращення у вигляді ретушування під «золотий тон» видимої позолоти та оббивки більш історично підходящою зелено-золотою лампасною тканиною із золотою тасьмою.

Були заплановані наступні реставраційні заходи: очищення поверхні, видалення забруднень; перевірка кріплення, при необхідності – відновлення кріплення;



Іл. 2. Лавка, бл. 1746 р. Новий сад, м. Потсдам. Загальний вигляд після реставрації, 2023 р.

видалення металевих кольорових аплікацій та відкладень сполучного; ґрунтування дефектів; переливка різьблених доповнень (ґрунтування та лінійна ретуш).

При консервації поверхні були очищені ватним тампоном, змоченим у дистильованій воді. Клейове покриття було стоншено та видалено з кількох ділянок. Залишки зв'язуючого або надто товсті покриття подекуди зменшили за допомогою етанолу в дистильованій воді або ацетону в дистильованій воді (етанол/дистильована вода 1:6; ацетон/дистильована вода 1:4). Це дозволило отримати акуратний і рівномірний вигляд поверхні.

Металевий колір можна було розбавити лише сумішшю етанолу та ацетону (етанол/ацетон 1:5), оскільки основна рама реагувала надто чутливо.

Ослаблені ділянки рами були стабілізовані. Для консолідації використовували 5%-ий осетровий клей. На менших ділянках, де осетрового клею було недостатньо, використовували Plextol 500, розведений дистильованою водою у співвідношенні 1:1.

Реставраційні заходи: спочатку злам дерев'яної опори на переході від лівого підлокітника до рами вирівняли бальзою та зашпатлювали крейдяною шпаклівкою. Дефекти були заповнені в кілька шарів до рівня навколишньої рами крейдяною ґрунтовкою (5%-ий клей для шкіри з шампанською/болонською крейдою 1:1).

Ретушування проводилося виключно на відсутніх ділянках гуашевими фарбами фірми Schminke з використанням лінійної техніки (штрихування). Ступінь блиску і колір, таким чином, були адаптовані до видимої позолоти. Для захисту ретуші було нанесено 10%-ий дамарний лак для захисту ретуші.

Друга пам'ятка – позолочена лавка з Нового саду міста Потсдам (іл. 2). Створена також близько 1746 р. Йоганном Августом Налем за проєктом Кнобельсдорфа. Спочатку лавок було вісім, це згадується в записах з 1760 року. У січні 1817 року оббивку змінили на лільський шовк. Описана в інвентарі 1835 р. з рожевою левантійською оббивкою, відреставрована в 1885 р., в 1892 р. позначена як «світло-рожева шовкова тканина», з додаванням у другому кварталі «обтягнута рожевим шовковим шифоном в 1933 р.». Сім з початкових восьми лавок були вивезені через війну, шість з них були повернуті до Нового палацу в 1945 р., обтягнуті рожевою напівшовковою тканиною в 1955 р. і виставлені в Нових палатах в 1963 р.; інвентаризовані там же (IV 627-632), перенесені до Нового палацу після його закриття. Зразок IV 2805 повернули з Потсдама до Берліна за невідомих обставин. Щоб закрити прогалини в Золотій залі в Шарлоттенбурзі, між 1978 і 1983 роками було скопійовано сім відсутніх лавок (IV 2806 - IV 2812).

Меблі не мають підлокітників, тому їх скоріше і можна охарактеризувати як лавку зі спинкою. На шести ніжках, дві пари з'єднані перемичкою спереду і одна ніжка ззаду; передні ніжки вирізані у вигляді двох протилежних, округлих у формі квітки, дещо жорстких арок, з сильними поперечними ребрами, що підкреслюють коліна. Каркас закінчується біля оббивки суцільною напівкруглою планкою, від якої орнамент відмежований вузькою рамкою. Численні ажурні різьблення на рамі, що складаються з рокайлів і раковин, лежать на суцільному тремтливому тлі. Подовжений ажурний центральний мотив створює враження, що різьблення прикріплене до вузької



Іл. 3. Фрагмент позоложеного різьблення до реставрації



Іл. 4. Фрагмент позоложеного різьблення в процесі реставрації. Зміцнення та очищення нашарувань

рамної рейки, яка не виглядає надійною у своєму завданні підтримувати кількох сидячих людей. Сидіння і спинка оббиті м'якою тканиною, спинка закінчується по кутах м'яким ступінчастим вигином.

При дослідженнях перед реставрацією було візуально зафіксовано два шари мастики різної товщини. Перший шар не надто товстий, щільний і вкритий червонуватим поліментом. Нижній шар шпатлівки тонкий і щільний, верхній товстіший, пухкий і неоднорідний. Позолота першого шару була частково втрачена внаслідок подряпин і частково вкрита тонким шаром металевго кольору.

Просліджувалася часткова переробка металевим кольором на видимій рамці, частково виконана на білому базовому шарі. Доповнення до різьблення були виконані тією ж масою і пофарбовані металевою фарбою. На поверхню також наносилися різні додаткові покриття. Вони сильно пожовклі та частково пігментували металеві листи. У різних місцях позолота та покриття з різних періодів переробок були різного кольору та товщини. Картину руйнувань завершували часткові відколи ліпних доповнень, часткові втрати в доповненнях білою масою, часткові вибоїни рами та втрати основи. Також об'єкт мав ущільнене пилове забруднення (іл. 3).

Перед початком роботи всі деталі пам'ятки ретельно оглянули, щоб усвідомити їхній малюнок і характер позолоти. Потім очистили різьблення від



Іл. 5. Фрагмент позоложеного різьблення після реставрації

пилу сухими щетинними пензлями. Відсутні частини дорізалися і доливалися. Якщо їх необхідно було тонувати під стару матову позолоту, деталі покривали желатиновим клеєм і фарбували вохрою або кроном. Далі авторська позолота промивалася та закріплювалася. Фіксація проводилася 5%-вим осетровим клеєм. Попереднє змочування проводилося розчином дистильованої води та етанолу (1:1), після

короткого очікування проводилася консолідація (іл. 4), частково за допомогою нагрівального шпателя. Старі поліровані місця по можливості переполіровувалися зубком. У ряді випадків при промиванні та протирці золото сходило, тоді прориви золотили знову і підводили їх під колір старого золота (іл. 5).

Після проведених реставраційних заходів всі пам'ятки було повернуто до експозиційного вигляду. Як бачимо, поєднання класичних реставраційних технологій з новітніми матеріалами показали при відновленні меблів епохи фрідріхського рококо з музеїв Німеччини чудові практичні результати.

Список літератури:

1. Hans-Joachim Giersberg, Hillert Ibbeken: Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen. Mit Beiträgen von Thomas Blisniewski, Tilo Eggeling, Jürgen Hamel u.a. Nicolai, Berlin 2005.
2. Rocaille. Description, History, & Facts. Encyclopedia Britannica. – <https://www.britannica.com/art/rocaille>
3. Rocaille. Definition of rocaille in English by Lexico Dictionaries. – <https://web.archive.org/web/20190726164842/https://www.lexico.com/en/definition/rocaille>

УДК 75.025.4:004.8

Анастасія СТРЕЛЬЦОВА

Київ, Україна

КАТЕГОРІЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВІ

У цій роботі розглядається категорія автентичності з метою окреслити та конкретизувати її межі в архітектурному пам'яткознавстві. Поняття автентичності є комплексним, тому, в контексті архітектури, пропонується його розкласти на такі складові, як архітектурна форма, матеріальна структура (або субстанція), просторова основа навколишнього середовища та організація внутрішнього простору, аналізуючи, які можна зрозуміти всю суть його значення для збереження архітектурної спадщини. Це допоможе визначити пласт автентичної основи та історичних нашарувань й різницю їхніх ціннісних значень в хронологічних рамках, що дасть змогу оцінити архітектурну пам'ятку як певне документальне свідчення історії й густину культурного надбання суспільства.

Ключові слова: автентичність, пам'ятка архітектури, архітектурна форма, матеріальна структура (субстанція), історичні нашарування, культурна спадщина.

This paper examines the category of authenticity in order to outline and specify its boundaries in architectural conservation. The concept of authenticity is complex, therefore, in the context of architecture, it is proposed to decompose it into such components as architectural form, material structure (or substance), spatial basis of the environment and organization of the interior space, analyzing which one can understand the essence of its significance for the preservation of architectural heritage. This will help to determine the layer of authentic foundations and historical layers and the difference in their value values in the chronological framework, which will allow us to evaluate the architectural monument as a certain documentary evidence of history and part of the cultural heritage of society.

Keywords: authenticity, architectural monument, architectural form, material structure (substance), historical layers, cultural heritage.

Актуальність. Тема дослідження є вкрай актуальною, особливо враховуючи сучасні реалії нашого життя. Якщо відсутнє чітке розуміння, що є автентичним – тобто цінним, тим, що варто зберегти – виникають великі ризики втратити унікальну історич-

ну та культурну спадщину, спотворивши її неправомірними реставраційними втручаннями, тим самим перетворивши її з пам'ятки архітектури на якийсь муляж, або взагалі зруйнувати. З цим в нашій країні були певні проблеми ще до війни, то що відбувається зараз та буде після її закінчення? Кількість постраждалої архітектурної спадщини важко досягнути, питання консервації та реставрації є не просто нагальним, а критичним. Якщо відсутні чіткі критерії оцінки, ми ризикуємо своєю культурною та національною ідентичністю, які закладені в нашій спадщині. Також усвідомлення категорії автентичності несе в собі оціночний характер, якщо ми звернемося до міжнародних організацій, таких як UNESCO. Для включення пам'яток до Списку всесвітньої культурної спадщини вони мають відповідати певним критеріям, зокрема пройти тест на автентичність.

Мета дослідження: Визначити категорію автентичності в архітектурному пам'яткознавстві.

Термін «автентичність» має багато значень, більшість тлумачить його виходячи з грецького слова αὐθεντικός (autos – «я, сам, той же самий»), яке буквально перекладається «зроблений своїми руками». Велика українська енциклопедія (ВУЕ) визначає цей термін як «самототожність, оригінальність, непідробність культурних феноменів, що мають давнє походження та відтворюються в часі в незмінному вигляді. Здебільшого автентикою називають елементи традиційних етнічних культур, які зберегли свої засадничі риси і продовжують бути актуальними протягом значного часу». Мені імponує це визначення, воно охоплює всю глибину терміну в контексті культури, а пам'яткоохоронна сфера є значною її частиною. А от які саме об'єкти підпадають під це поняття – питання набагато складніше.

Впродовж свого розвитку суспільство постійно змінювало ставлення до тих чи інших періодів своєї історії. Не дивно, що і ставлення до пам'яток також змінювалось з плином часу: одні набували значущості та цінності, інші її втрачали. Уявлення про автентичність властиві кожній конкретній історичній епосі, вони репрезентують її базові цінності та певні культурні процеси. Так, наприклад, у першій офіційній збірці законів Римської імперії (лат. Codex Theodosianus) є едикт імператора Майоріана 457 рік н.е., де сказано, що «всі будівлі, які були споруджені в давнину для загального блага та прикраси міста, чи то храми, чи інші пам'ятники, не повинні бути ніким зруйновані, і ніхто не повинен до них торкатися».

В європейській традиції є розуміння про збереження пам'яток в їхньому автентичному вигляді з позиції матеріальної структури. На противагу цьому, в китайській традиції віддають перевагу архітектурній формі як духовному наповненню, що виходить



фото 1



фото 2



фото 3

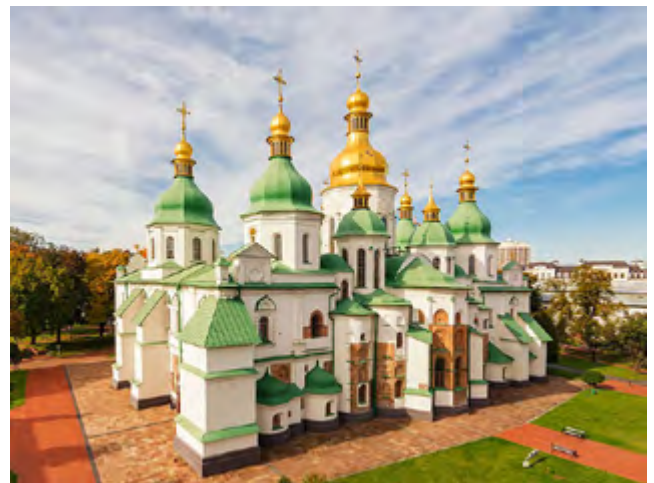


фото 4



фото 5



фото 6

з конфуціанства та його зневаги до матеріальної дійсності. Звідси походить китайська практика зносити стародавні пагоди та на їх місці будувати точно відтворені нові.

Такі розбіжності в підході до збереження спадщини має регулювати всесвітня спільнота. Без загальних, уніфікованих засад пам'яткоохоронна сфера не може існувати, бо «якщо у свідомості суспільства не виникне гостре відчуття, що загибель пам'яток загрожує загибеллю і нам, оскільки пам'ятки (спадщина) – це те, що цементує суспільство, те, що перетворює народ на народ, націю на націю, нічого доброго з нами не станеться. Саме слово «пам'ятка» означає постійне накопичення пам'яті в об'єкті. Як тільки ми почнемо це розуміти, для нас вона стане живою, цінною, ми почнемо ставитися до неї інакше. З трепетом та повагою» (з лекції Лева Ліфшица).

Вперше основні загальні принципи та спрямованість охоронно-реставраційних заходів регламентувала Афінівська хартія 1931 р. Після 2-ї світової війни її було переглянуто і розвинуто в Венеціанській хартії 1964 року, оскільки наслідки війни означили низку нагальних пам'яткоохоронних проблем. З того часу було ухвалено декілька документів ІСОМОС, включаючи «**Нарський документ про автентичність**» (1994 р.). Для досліджуваної, в цій роботі теми, він є найцікавішим. Там зазначено, що «автентичність... постає головним визначальним чинником щодо вірогідності наявних джерел інформації, її роль є провідною... в процедурі занесення до Списку всесвітньої спадщини чи до будь-якого іншого реєстру культурної спадщини». Таким чином припускається, що перевірка на автентичність матиме певні критерії, спільні для всіх, але далі в документі зазначається «Судження як про цінності, що визнаються за спадщиною, так і про чинники вірогідності джерел інформації, можуть відрізнятися стосовно різних культур і навіть в межах однієї культури. Отже, виключається, аби судження про цінність та автентичність цих культур ґрунтувалися на єдиних критеріях». Нарський документ надає кожній країні можливість обирати власний метод оцінки автентичності своїх об'єктів архітектурної спадщини. В українському законодавстві теж є статті, що нормативно регламентують оцінку автентичності: ст. 1 Закону України «Про охорону культурної спадщини», у ст. 2 згаданого Закону «Класифікація об'єктів культурної спадщини», ст. 24 «Утримання та використання пам'яток», Закон України «Про охорону археологічної спадщини». Отож, навіть для внесення архітектурних пам'яток до державного реєстру важливо визначення автентичності, але, як можна бачити, на сьогодні не існує конкретних критеріїв її визначення.

В цій роботі пропонується розглянути пам'ятку архітектури як єдність її складових частин, аналізуючи які можна глибше зрозуміти нюанси оцінки та зробити більш конкретні висновки. Базою сприйняття пам'ятки архітектури є її архітектурна форма та матеріальна структура (або субстанція).

Архітектурна форма та матеріальна субстанція

Архітектурна форма – це художній задум, що реалізується у зовнішньому вигляді будівлі, в її стилістиці, композиції, пропорціях та деталях. Повною мірою вона розкривається тільки завдяки глядачу, його сприйняття та трактування форми створює унікальний візуальний образ. Архітектурна форма своєю пластичною мовою покликана допомогти сприймати будівлю як витвір архітектурного мистецтва, розкрити його художню виразність та ідентичність історичної епохи, в якій вона була створена.

Матеріальна структура або субстанція – це те, з чого побудована споруда, її матеріали, фізичні елементи та складники її конструкції, вона окреслює технічні характеристики та технологію будівництва. Це буквально матеріали з яких твориться архітектурна форма. Їхній стан та ступінь старіння є прямим джерелом історичної інформації.

Ці два компоненти несуть в собі пряму інформацію щодо автентичності пам'ятки: архітектурна форма окреслює більше стилістичний та художній аспект, матеріальна субстанція – фізичний та технологічний. Разом вони є документальним джерелом історико-культурної інформації. Але часто трапляється, що пам'ятка втратила свою первинну архітектурну форму, або зазнала перебудов, втрат та реконструкцій, це призводить до нашарувань різночасових фрагментів в межах однієї споруди. Відновлені споруди легко можуть наслідувати попередні первинні форми, яскравим прикладом цього є Софійський собор (Іл. 3, 4).

Таким чином архітектурна форма та матеріальна субстанція не є однорідними відносно хронологічних меж. Що ж в такому випадку вважати автентичним?

Довгий час автентичним визнавався первісний вигляд споруди, тобто її матеріальна субстанція, а всі подальші різночасові нашарування визначали як історичні. Але як зазначалось вище, пам'ятка – це документ історичних подій, в цих «історичних» нашаруваннях ми бачимо культурно-технологічну еволюцію суспільства і вони є автентичними відносно часу свого створення. Немає сенсу їх знецінювати, вони є настільки ж цінними, як і первісний вигляд пам'ятки й мають право називатись автентичними в контексті своєї епохи. Звідси впливає наступне питання: як тоді окреслити хронологічні межі? Однозначно визначити межі автентичності для архітектурних

пам'яток можна лише в тому випадку, якщо вони не зазнавали перебудов. Якщо ж присутні різночасові нашарування, в такому випадку визначається певний хронологічний діапазон від початку будівництва і до визначеної експертами-реставраторами часової межі. Пізні реставраційні втручання знаходяться за цими межами в контексті сучасності, але не виключено, що з часом реставратори майбутнього почнуть і їх теж включати до автентичних, бо вони стануть документом сьогоденної епохи.

Ще одним аспектом визначення автентичності є успадковане **історичне середовище пам'ятки**. Неможливо сприймати архітектурну пам'ятку окремо від оточуючого її довкілля. Сюди відноситься і природний ландшафт, і найближчі монументальні споруди та загальна забудова, й планувальна організація вулиць. Характер архітектурної форми найвиразніше розкривається в порівнянні з навколишнім середовищем, разом вони складають художньо-композиційний задум автора (чи команди авторів) та створюють потрібне враження. Пам'ятка та довкілля разом несуть композиційну цілісність не просто в художньому, а й в історико-культурному, функціональному та духовному вимірах. Історичне середовище та його описані вище компоненти є досить стабільними у часі. Звісно предметно-технічне наповнення може змінюватись разом із розвитком суспільства, але його просторова основа – каркас урбаністичного утворення, є сталою, тобто гарним джерелом достовірної інформації, а також яскраво розкриває містобудівну роль архітектурної пам'ятки та її місця у системі містобудівного утворення. Часто, перенесення пам'ятки на інше місце погано відзначається на сприйнятті її історико-культурного образу та несе за собою втрату частини її матеріальної субстанції. Як приклад можна навести браму Іштар – визначну пам'ятку архітектури давнього Вавилону, це восьма брама внутрішнього міста, що була побудована в 575 р. до н. е. Її було зруйновано та реконструйовано в 1930-х рр. у Пергамському музеї в Берліні з матеріалу, знайденого археологом Робертом Кольдесом. А фрагменти брами та Вулиці Процесій наразі зберігаються в різних музеях світу. Враження, що справляє брама, знаходячись в музеї, різко відрізняється від тієї величі, що мала захоплювати глядача за початковим задумом. На жаль, саме так і відбувається при перенесенні об'єктів архітектурної спадщини до музеїв.

Окрім навколишнього, не слід оминати увагою й внутрішнє середовище, **організація внутрішнього простору**, якого зумовлена, в першу чергу, функціональністю та практичністю його історичного наповнення. Але вона вирішувалася не тільки з утилітарної позиції, а й з естетичних уподобань суспільства певної історичної доби. Це симбіоз архітектурно-плас-

тичної організації інтер'єру та його наповнення: різного роду мистецьких виробів й аксесуарів, творів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Інша справа, що з часом історичні споруди легко втрачають своє початкове призначення з розвитком суспільства та його вимог до свого внутрішнього середовища. В такому разі утилітарна функція не є стабільною на відміну від просторового устрою архітектурної пам'ятки. Тобто, звертаючись до категорії автентичності внутрішнього простору, слід розглядати відповідність нової функції з духовністю пам'ятки, її просторової організації, започаткованої в минулому, архітектурній формі й характеру архітектурно-пластичного опорядження інтер'єру. Вони всі є носіями історично-культурних нашарувань різних періодів побутування пам'ятки та являють собою відносно стабільний каркас внутрішнього середовища.

Висновок. За результатами цього дослідження автентичність визначається в першу чергу через стан матеріальної структури в поєднанні з архітектурною формою пам'ятки та її внутрішнім простором у контексті історично обумовленого навколишнього середовища як документального джерела історико-культурної інформації у хронологічному діапазоні від початку будівництва і до визначеної експертами-реставраторами часової межі. Саме таким чином розкривається пам'яткоохоронна сутність матеріальної субстанції об'єкта культурної спадщини як документального свідчення історії та оригінального твору мистецтва архітектури.

Джерела та література:

1. Прибега Л. Поняття Автентичності в архітектурному пам'яткознавстві і реставрації. *Українська академія мистецтва*, №31, 2022. с. 7-14
2. Прибега Л. Архітектурна спадщина України. Пам'яткоохоронний аспект: монографія. Київ: Ін-т культурології НАН України, 2016. с. 236
3. Прибега Л. Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України: методологічний аспект: монографія. Київ: Мистецтво, 2009. с. 28-30, 74-77
4. Краснова Т. Понятие подлинности в контексте сохранения культурного наследия. <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-podlinnosti-v-kontekste-sohraneniya-kulturnogo-naslediya/viewer>
5. Пلامеницька О.А, Мойсеєнко З.В. Автентичність і достовірність: концепт і проблема архітектурної реставрації. *Архітектурний вісник КНУБА*, випуск 2, 2014. с. 83-92
6. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: Закономерности и противоречия, диссертация, 1997. <https://www.dissercat.com/content/teoriya-restavratsii-pamyatnikov-iskusstva>
7. Балаш А.Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX-XXI в.: концептуальный и институциональный аспекты, диссертация, 2018. <https://www.dissercat.com/content/podlinnost-proizvedeniya-iskusstva-v-kulture-xx-xxi-v-kontseptualnyi-i-institutsionalnyi-aspect>
8. Міжнародна хартія з охорони та реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеційська хартія). https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text
9. Закон України «Про охорону культурної спадщини». <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text>

10. Закон України «Про охорону археологічної спадщини»._
<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1626-15#Text>
11. Ризька хартія з автентичності та реконструкції історичних об'єктів в контексті збереження культурної спадщини.
https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/998_260#Text
12. «Нарський документ про автентичність».
<https://elearning.aliph-foundation.org/resource/nara-document-of-authenticity/>
13. Лев Лифшиц. Что и зачем мы охраняем? Ценностная структура объекта культурного наследия, стенограмма лекции, 26 февраля 2009.
<http://kyiv-heritage.com/sites/default/files/%D0%9B%D0%B8%D1%84%D1%88%D0%B8%D1%86%20-%20%D0%A7%D1%82%D0%BE%20%D0%B8%20%D0%B7%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BC%20%D0%BC%D1%8B%20%D0%BE%D1%85%D1%80-%D0%B0%D0%BD%D1%8F%D0%B5%D0%BC%2026%20%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%202009%20%D0%A0%D0%A4.pdf>
14. Арка Септимія Севера, Рим. Джерело: Rome-Travel.ru, автор: невідомий 2017
https://rome-travel.ru/wp-content/uploads/2017/01/arca_septimia_main.jpg
15. Пагода Шести Гармоній (Люхета). Джерело: China.cn, автор: невідомий, 2014 <http://images.china.cn/attachment/jpg/site1005/20140413/001ec949f79714b489bf3b.jpg>
16. Софійський собор, Київ. Джерело: Wikimedia Commons, автор: невідомий, 1918
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Ukraine%2C_Kiew%2C_Sophien_Kathedrale%2C_Vorderansicht%2C_Foto_1918.JPG/693px-Ukraine%2C_Kiew%2C_Sophien_Kathedrale%2C_Vorderansicht%2C_Foto_1918.JPG
17. Софійський собор, Київ (сучасний вигляд). Джерело: Wikimedia Commons, автор: невідомий, 2024
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/61/80-391-0151_Kyiv_St.Sophia%27s_Cathedral_RB_18_2_%28cropped%29.jpg/799px-80-391-0151_Kyiv_St.Sophia%27s_Cathedral_RB_18_2_%28cropped%29.jpg
18. Ворота Іштар, Пергамський музей, Берлін. Джерело: Wikimedia Commons, автор: невідомий, без дати
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/53/Ishtar_gate_in_Pergamon_museum_in_Berlin.jpg/800px-Ishtar_gate_in_Pergamon_museum_in_Berlin.jpg
19. Реконструкція воріт Іштар. Джерело: Architecture Guru, автор: невідомий, 2019
<https://architectureguru.ru/wp-content/uploads/2019/04/ishtar-gate-1.jpg>

УДК 7.046.3:75.046

Наталія АНТОНЕНКОВА

Харків, Україна

Владислав ЛИТВИНЕНКО

м. Хмельницький, Україна

ВПЛИВ ГРАФІЧНИХ ЗОБРАЖЕНЬ НА РОЗПОВСЮДЖЕНІ ІКОНОГРАФІЧНІ СЮЖЕТИ ЧЕРНІГІВЩИНИ

У статті розглянуто розвиток гравірованої графіки та друкарської справи чернігівського регіону XVI – XVIII ст. в галузі створення графічних ікон на прикладі найбільш розповсюджених іконографічних сюжетів із зображенням Пресвятої Богородиці. Проведено порівняльний аналіз з ідентичними іконами, виконаними у техніці живопису. Зазначені аспекти впливу і взаємозв'язку між графічно-гравіюними зразками та малярськими сюжетами.

Ключові слова: гравюра, книжкова графіка, іконографічні сюжети, стародрук, Чернігів, малярський живопис.

The article examines the development of engraved graphics and printing in the Chernihiv region in the 16th – 18th centuries in the field of creating graphic icons using the example of the most common iconographic subjects depicting the Blessed Virgin Mary. A comparative analysis is conducted with identical icons made in the painting technique. Aspects of the influence and relationship between graphic and engraving samples and painting subjects are indicated.

Keywords: engraving, book graphics, iconographic subjects, old prints, Chernihiv, painting.

Кожна іконописна школа (або центр) характеризується власними малярськими й графічними зображеннями ікон, виконаними в техніках темперного, олійного або, рідше, комбінованого живопису. Графічні зображення могли створюватися у формі прорисів, виконаних графітовим олівцем, а також тушшю або в різних техніках гравюри: різцевої на металі (мідьориту), техніках травлення по металу (об'єднаних також під загальною технікою офорту), деревориті чи дереворізі (ксилографії), літографії. Вони публікувалися як в стародруках (книжкова графіка), так і на окремих аркушах (естампах), зокрема, в альбомах іконографічних сюжетів. Надруковані гравіровані ікони часто слугували джерелом творчого

натхнення та зразками для іконописців різних рівнів при створенні ікон на дереві чи полотні, написаних фарбами, а також церковних розписів. Водночас вони могли виступати і як тиражовані копії уже написаних ікон, сприяючи поширенню та популяризації найбільш шанованих іконографічних сюжетів серед віруючих завдяки друкарським засобам. [1, с. 13-14].

Слід зазначити, що друкованій галузі, в тому числі, і з відтворенням сакральних сюжетів та окремих іконографічних типів, сприяло відновлення та розвиток книгодрукування по всій території сучасної України під опікою церкви та князів, починаючи вже з XVI ст. Друкарні почали працювати у багатьох містах та при монастирях: друкарня львівського братства, дві друкарні — Федорова та Гедеона Балабана у Крилосі й Стрятині, друкарні в Острозі, Дермані, Уневі, Почаєві, Чернігові, Новгороді-Сіверському і особливо друкарня Києво-Печерської лаври, що розгорнула широку видавничу справу. Українська друкована графіка, і, зокрема, і з зображенням сакральних сюжетів розвивалася і під впливом кращих зразків тогочасного західноєвропейського книжкового мистецтва [2, с. 9]. Крім книжкової гравюри, в друкарнях друкувалася станкова гравюра — естамп. Вона виконувалася на дерев'яних дошках та відтворювалася на окремих аркушах паперу і у вигляді популярних картинок, розповсюджувалася серед народу. До них належали гравюри на сюжети різних біблійних притч, портрети популярних у народі святих, краєвиди історичних місць та монастирів тощо. В другій половині XVII — XVIII ст. настає небувалий розквіт українського граверства. Це був час національно-визвольної боротьби українського народу проти польсько-шляхетського поневолення, утвердження національної самосвідомості. Все це давало велике натхнення українським митцям. Пожвавлення релігійно-полемічної та культурно-освітньої діяльності сприяло розширенню книговидавничої справи. Крім Києва і Львова, активно працювали друкарні в Чернігові, Новгороді-Сіверському, Почаєві.

Серед чималого колективу обдарованих художників, хто працював, в тому числі і в чернігівських друкарнях (у Чернігові та Новгород-Сіверському) і, які своєю творчістю підняли українську різцеву гравюру на вищий щабель, зокрема, були такі видатні гравери свого часу, як Олександр і Леонтій Тарасевичі, Інокентій Щирський, Іван Стрельбицький, Никодим Зубрицький, Інокентій Піддубний, Макарій Синицький [2, с. 11-13; 3, с. 107].

Олександр і Леонтій Тарасевичі, які пройшли вишкіл у західноєвропейських майстрів, були добре обізнані з кращими досягненнями світової гравюри. Твори Тарасевичів, як і Інокентія Щирського, який

працював одночасно з ними, виконані на рівні кращих світових взірців. Іван (Інокентій) Щирський також працював у Києво-печерській друкарні. Він оздоблював та ілюстрував книги, переважно панегірики та естампи на релігійні й світські теми, серед яких вирізняються його академічні тези. Твори І. Щирського відзначаються складністю композиції, досконалістю рисунка, вправністю різця. Водночас простота і ясність виразу поєднані в них з красою форми [3].

Наприкінці XVIII ст. в українській графіці, як і в інших видах мистецтва, відбуваються істотні зміни. Церква як основний замовник втрачає своє панівне становище. У багатьох містах України починають працювати цивільні друкарні, у яких утверджується світська тематика. Монастирські друкарні поступово занепадають.

Порівняно з трудомісткою гравюрою на металі, торцева гравюра на дереві стала доступнішою,

і головне, її можна було друкувати в книзі одночасно з текстом, як і обрізну гравюру. Великі вигоди нової техніки відразу полюбилися граверам, і невдовзі вона стала відомою в усьому світі. В українському книгодрукуванні торцева гравюра почала вживатися з початку XIX ст. [2, с.11-13].

Треба зазначити, що розвиток друкованої графіки суттєво вплинув на формування іконописної традиції, зокрема на поширення та стилістичне різноманіття іконографічних сюжетів, сприяючи збагаченню технік і розширенню творчих можливостей майстрів. Не виключенням є твори іконописних майстерень і Чернігівського регіону (Чернігова, Новгород-Сіверського, Городні, Ніжину, Ромнів) [4, с. 244].

Серед найбільш поширених іконографічних сюжетів цього регіону, переважна частина з яких присвячена образам Богородиці, і де окрему наукову



Л. Тарасевич. Студитська Богоматір з церкви Св. Духа, гравюра 1687 р., Вільно.Опуб.: Степовик Д. В.



Богородиця Почаївська, XVIII ст., гравюра. Опуб.:Українська графіка XI – початку XX ст.1994.



Іл. 2. І. Щирський. Богоматір Любецька 1697р., дереворит

цікавість становлять, в тому числі, їхні гравюрні зображення, авторами статті виділено такі ікони Пресвятої Богородиці, як «Любецька», «Іллінська Чернігівська», «Ченстоховська», «Охтирська», «Студитська», «Почаївська» (Іл. 1).

У контексті взаємовпливу гравюри та сакрального малярства доцільно розглянути зображення «Богоматері Любецької». Гравюра «Любецької Богоматері» створена Іваном Щирським у 1697 році в Любечі, де він обіймав посаду ігумена Антонієвого монастиря. Ікона виконана в техніці деревориту і являє собою зображення Богородиці Одигітрії — одного з найбільш шанованих іконографічних типів у православній традиції (Іл. 2).

Твір виконаний в чорно-білих лініях з ретельно промальованими деталями. Обличчя Богородиці та Немовля Ісуса зображені з урочистою стриманістю, притаманною цьому стилю. На головах обох фігур — великі корони, що символізують їхнє царське становище. Корони детально опрацьовані, з багатим орнаментом, що додає композиції величності.

Богородиця зображена в традиційних шатах, прикрашених декоративними елементами, що підкреслює її статус і святість. Навколо її голови — німб, який також обрамляє і голову Ісуса. Немовля тримає праву руку у благословенні, інша його рука підтримує сувій або книгу. Фігури Богородиці та Ісуса у гравюрі виконані чіткими, плавними лініями, які надають композиції завершеності та гармонійності. Особлива



Іл. 3. І. Щирський. Ікона «Любецької Богоматері». 1698 р.

увага приділена деталям одягу, складкам тканини, які підкреслюють глибину і структуру зображення. Гравюра є зразком барокового підходу до іконографії: хоча вона зберігає традиційні релігійні символи, але робить це з використанням виразних декоративних елементів, характерних для графічного мистецтва того періоду.

У 1698 році Іван Щирський створив живописний образ Любецької Божої Матері, який сьогодні зберігається в Національному музеї історії України в Києві (інв. № 1344). Ікона виконана яєчною темперою на липовій дошці, розміром 66 x 40 см. Щирський підійшов до створення ікони з позиції гравера, про що свідчить детальний підготовчий рисунок на левкасі. За оцінкою дослідника Л.С. Міляєвої, цей образ відіграє важливу роль в історії українського мистецтва, оскільки започаткував новий напрямок у живописі з бароковими стилістичними ознаками. Ікона «Богоматері Любецької» у виконанні Щирського стала варіацією на тему чудотворного образу, надаючи первообразу нове мистецьке прочитання (Іл. 3).

Існують і набагато пізніші списки ікони «Богородиця Любецька». Список ікони «Богородиця Любецька» з початку XX ст., що зберігається



Іл. 4. Богоматір Любецька пог. XX ст. дерево, олія, 60х45,8 см. Збірка Музею-заповіднику «Чернігів стародавній». Надійшла з Троїцького собору Чернігова



Іл. 5. Богородиця Охтирська, XVIII ст., дереворит, м. Борзна. Оуб.: Пилипенко Б. Ксилографюри Чернігівського державного музею. — Чернігів, 1925

в Національному заповіднику «Чернігів Стародавній», вирізняється реалістичністю й психологічною глибиною. Христос зображений у сучасній позі з Євангелієм під пахвою, але збережено традиційну статичність і канонічність постатей. Богородиця прикрашена пишним намистом, зокрема з перлів, що підкреслює національний колорит (Іл. 4). Майстер вдало поєднав реалістичні тенденції з українськими іконописними традиціями, створивши ніжний і духовний образ. [5, с 8].

Гравюра «Охтирська Богоматір» вирізняється композицією, що поєднує традиційні елементи східнохристиянського мистецтва з декоративністю, властивою західноєвропейським друкарським традиціям. Центральне місце займає образ Богородиці з Немовлям. Богородиця зображена у три-чвертному повороті з нахиленою головою, що підкреслює її скорботний вираз. Її руки складені у молитовному жесті, а на грудях знаходиться хрестоподібний орнамент. Христос представлений у вигляді Розп'яття, що додає композиції символізму. Образ обрамлений декоративною рамкою у формі півкруглого навершя з багатим орнаментом у стилі рококо. У кутах рамки розташовано розетки та інші орнаментальні елементи, що так само відсилають до західноєвропейських мистецьких традицій. У нижній частині



Іл. 6. Богородиця Охтирська, 1771 р. ук-103 (Каталог музею Галагана)

гравюри розміщені два картуші з написами кирилицею: зліва – «Изображение иконы Богородицы», справа – «Чудотворная пресвятая Охтырская», а між ними вказана дата створення – «1739». Фон заповнений хвилястими орнаментами, які додають глибинного ефекту (Іл. 5). Обидва зображення — гравюра та живописна ікона — мають спільні композиційні елементи та іконографічні особливості, зокрема півкругле навершя, яке присутнє на гравюрі, та ймовірно, було присутнє на початковому вигляді рами ікони, яка могла бути втрачена. Окрім цього обидва твори мають ідентичну позу Богоматері з нахилоною головою та характерним виразом смутку. У німбах обох зображень присутні радіальні промені, що додають образу символічної божественності. У нижній частині живопису, так само як і в гравюрі, розміщені два картуші з однаковими написами кирилицею. І гравюра, і ікона мають декоративне оздоблення, що вказує на стилістику доби їх створення (Іл. 6).

Ченстоховська гравюра Івана Щирського 1680 року присвячена образу Ченстоховської Богородиці. Її можна віднести до відомих ікон немісцевого походження в Чернігові другій половині XVII - початку XVIII століть [1, с.68]. Композиція вирізняється багатим декором і деталізацією, характерними для українського барокового стилю. У центрі розміщено іконографічний образ Богородиці з Немовлям, увінчаний коронами. Лики святих сповнені величності й спокою, а їхні ореоли прикрашені витонченим орнаментом. Фон гравюри представлений мальовничими рослинними мотивами. Особливістю є декоративний картуш із написом, де згадується дарувальна інтенція — створення гравюри в пам'ять про чудеса і благодіяння Ченстоховської ікони. Знизу композицію обрамлюють янголи, що тримають гірлянди з квітів і фруктів, символізуючи небесний рай. У нижній лівій частині розміщено підпис майстра «Іван Щирський», що підтверджує його авторство. Підпис-монограма на Ченстоховській гравюрі розташована в нижньому правому куті і виконана латиницею. Ця гравюра є зразком майстерного поєднання релігійної тематики та художньої техніки XVII століття (Іл. 7). Порівнюючи гравюру Івана Щирського 1690 року з живописним зображенням Ченстоховської Богородиці, можна виділити кілька спільних характерних рис, які свідчать про спільні іконографічні джерела та стилістичні впливи. Обидва твори мають ідентичну іконографічну структуру, яка відображає традиційний образ Богородиці з Немовлям, з ликами, що виражають спокій і благодать. Розташування фігур відповідає усталеному канону. У гравюрі та живописному зображенні присутні корони, які символізують небесну славу. Їхній декоративний характер відображає барокову деталізацію. Як в гравюрі, так і на



Іл. 7. І. Щирський. Зображення ікони «Ченстоховської Богородиці». Вільно. 1680 р. Мідьорит



Іл. 8. Ікона «Ченстоховської Богородиці» із поховання Леонтія Полуботка. 1690-і роки. Мідь, олія

іконі, лики Богородиці і Немовляти оточені німбами, прикрашеними додатковими елементами – проміннями та орнаментами. В обох роботах зображення наповнені символікою янгольської присутності. На гравюрі янголи тримають гірлянди, тоді як у живописі їхня присутність більше імпліцитна, але може бути частиною первісної концепції. Окрім центрального образу, і гравюра, і ікона містять багатий орнамент, що окреслює композицію. У гравюрі – це гірлянди з квітів і фруктів, тоді як на іконі використовуються декоративні мотиви у вигляді квітів та природних елементів на шатах Богоматері. Спільні елементи свідчать про важливість друкованих образів як джерел для створення живописних творів. Гравюра, ймовірно, слугувала одним із популярних взірців для митців, які адаптували її композицію до живопису (Іл. 8) [1, с. 160 - 162].

Гравіроване зображення чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» спочатку було розміщено у виданні книги новгород-сіверської друкарні «Чуда девы Марии», яке 7 квітня 1677 року побачило світ без зазначення ім'я автора. У передмові згадується чернігівський архієпископ Лазар Баранович,

з ініціативи якого і надрукована книга. Наступні видання з розміщенням гравірованих зображень чудотворної ікони чернігівської «Іллінської Богоматері» виходили у новгород-сіверському та чернігівському виданнях під назвою «Руно орошенное» (із зазначенням імені автора книги – Дмитра Туптало, також він відомий під ім'ям свт. Димитрія Ростовського) мали ідентичні Описи чудес (Іл. 9). Книги про чудеса від ікони виходили в чернігівській друкарні 6 разів – у 1683, 1689, 1691, 1696, 1697 та 1702 роках. Книга стала своєрідним бестселером того часу [1, с.55].

З літературних джерел (книги Д. Туптала) відомо, що ікона «Іллінської Богоматері», написана в Чернігові 1658 р. Григорієм (у чернецтві Геннадій) Константиновичем. Через походження, Д. Туптало назвав його «маляром дубенським» [1, с. 60]. Іконографія малярської пам'ятки так само несе вплив гравюри чернігівської, новгород-сіверської друкарень і має низку спільних рис, таких як іконографічна схема, розташування, жести Богоматері і Немовляти залишаються ідентичними. Як у гравюрі, так і в іконі простежується барокова декоративність. Роль декоративного рослинного орнаменту тла на гравюрі,



Константинович Григорій, у чернецтві Геннадій Іллінська богородиця. 1658 р.



Іллінська ікона Божої Матері. Гравюра із кн. свт. Д. Ростовського "Руно орошенне". Чернігів. 1683 (ДІМ)



Іллінська Чернігівська ікона Божої Матері. 1658 р. Іконописець мон. Геннадій (Дубенський)



Іллінська Чернігівська ікона Божої Матері. Кін. XVIII ст. (Єлецький Успенський мон-р у Чернігові)

Іл. 10. Ікони Іллінської Чернігівської Божої Матері

в іконі імітує різьблений левкас. Проте, на відміну від гравюри, на іконі (1658 р.) немає зображення корон. Однак, у пізніших списках чудотворного образу нерідко зображувалися корони на головах Богородиці та Немовляти. Очевидно, що гравюра стала взірцем для українських та російських ікон, причому на таких списках зазвичай повторювався ідентифікуючий напис унизу (ікона 1778 р., Чернігівський держ. історико-архітектурний музей-заповідник) (Іл. 10) [6].

Чернігівська чудотворна ікона «Іллінської Богоматері» здобула широку популярність. Її графічні зображення неодноразово друкувались у чернігівських стародруках і були відомі за межами України. У сербському Ковині виявлено гравюру 1725 р. гравера Гавриїла із зображенням ікони. Варіант цієї гравюри 1727 р. зберігається в Україні. Існує припущення, що до Сербії потрапила не копія, а друкарська дошка з Чернігова [7]. Цей твір нагадує графічні аркуші, відомі як «конклюдії» — алегоричні композиції, що поєднували небесне й земне. З 1720-х років їх називали тезами. Конклюдії включали тексти, портрети,

краєвиди, картуші й герби, які мали як художнє, так і літературне значення. Жанр був поширений в Україні та Росії з середини XVII до середини XVIII ст. Картуші на чернігівській іконі 1696 р. подібні до мідних кліше чернігівської друкарні. [1, с. 68].

Крім гравюри, що ілюструє «Руно орошення», в українській графіці відомі інші зображення Іллінської Чернігівської ікони Богоматері: ксилографія, виконана в Києво-Печерській лаврі; різцова гравюра 1727 р. роботи мон. Гавриїла на замовлення ієром. Іринарха (Бугушевича), де Богородиця та Немовля представлені в рамці з квітів та акантового листя (Ровинський. Народні картинки. Кн. 3. № 1262, 1263) [6].

Також граверні зображення мали інші іконографічні сюжети інших шанованих святих, таких як святі Миколай, Юрій змієборець, Варвара, Параскева, Пантелеймон, пророк Ілля, архангел Михаїл, апостоли Петро та Павло [5, с. 37; 2]

Висновки. У статті доведено, що розвиток гравірованої графіки та друкарської справи на Чернігівщині в XVI–XVIII ст. суттєво вплинув на формування та

поширення іконографічних сюжетів. Аналіз продемонстрував тісний зв'язок між гравюрними творами та живописними іконами, особливо у зображеннях Пресвятої Богородиці. Серед найбільш поширених іконографічних сюжетів цього регіону, присвячених Богородиці, розглянуті гравюрні та малярські твори таких ікон, як «Любецька», «Іллінська Чернігівська», «Ченстоховська», «Охтирська» тощо. Графічні зразки стали основою для створення цих ікон, що сприяло уніфікованості композицій та їхньому широкому розповсюдженню. Взаємодія між гравірованою графікою та живописом сприяла обміну стилістичними особливостями, посилюючи вплив друкарської культури на розвиток іконопису Чернігівщини.

Література та джерела

1. Адруг А. К. Живопис Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. Чернівці: Чернігівський ЦНП, 2013. 182 с.
2. Українська графіка XI — початку XX ст.: альбом / авт.-упоряд. А. О. В'юнник. Київ: Мистецтво, 1994. 328 с.
3. Семко Д. Деякі аспекти діяльності Чернігово-Сіверської друкарні у другій половині XVII ст. за епістоляріями та історіографією. *Наукові записки*. Т. 19. Кн. 1. Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. С. 106–115. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Semko_Dmytro/Deiaki_aspekty_diiálnosti_Chernihovo-Siverskoi_drukarni_u_druhii_polovyni_XVII_st_za_epistolariiamy.pdf.
4. Пономаревська О. Центри народного іконопису північно-східного Полісся: історико-культурні проблеми визначення // Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. 2009. № 16. С. 245.
5. Романів-Тріска О., Молодий О., Кісь А. Народна ікона Чернігівщини: альбом. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2015. 424 с.
6. Комашко Н. І. Іллінська Чернігівська ікона Божої Матері. URL: <https://www.pravenc.ru/text/389455.html?ysclid=m3gfg0gni8975525777>.
7. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 181 с.
8. Каталог ікон з колекції музею. XVII — початок XX ст. Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана / редкол.: Курач С. М., Острякова О. О., Ткач Ю. В. Житомир: ТОВ «505», 2020. 168 с.

УДК 7.046.3:27-246]:726.54(477-25)+003.077(495+477)»09/12»

Олексій ЧЕКАЛЬ

Харків, Україна

ІКОНОГРАФІЯ ЄВАНГЕЛІСТІВ У СОФІЇ КИЇВСЬКІЙ І КАЛІГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВІЗАНТІЇ ТА РУСІ

В статті простежена еволюція іконографії євангелістів від символічних сюжетів видіння пророка Ісаї та Єзекіїля та іконографії «Христа у славі» (*Maiestas Domini*) до зображення готирьох укладатів Євангелія у візантійських мініатюрах та храмовому просторі. Прослідковані впливи типології художніх образів вчених та ораторів з римського та елліністичного мистецтва на християнську іконографію святих книжників. Представлено стислого опису стилістики та елементів зображення євангелістів у підбаневому просторі Софії Київській. Також досліджено, яким чином реалії роботи переписувачів книжок та майстрів каліграфії у Візантії й Київській Русі, можна вивчати на основі іконографії Іоанна, Матфея, Марка й Луки. Зроблено аналіз каліграфічного інструментарію, який зображений біля фігур писарів та палеографічний зріз мозаїчних написів з погляду історії грецького письма.

Ключові слова: Іконографія євангелістів, маюскул, мінускул, грецький унціал, монументальні написи, епіграфіка, мозаїчні написи, візантійська палеографія, грецька каліграфія, мультикультурність, культура письма, каліграфічні інструменти, візантійське мистецтво, Софія Київська, оформлення Євангелія.

*The article traces the evolution of the iconography of the evangelists from the symbolic plots of the vision of the prophet Isaiah or Ezekiel and the iconography of "Christ in Glory" (*Maiestas Domini*) to the depiction of the four compilers of the Gospel in Byzantine miniatures and temple space. The author traces the influence of the typology of artistic images of scholars and orators from Roman and Hellenistic art on the Christian iconography of the holy scribes. A brief description of the stylistics and elements of the image of the evangelists in the dome space of the temple of St. Sophia of Kyiv is presented. It is also investigated how the realities of the work of book scribes and calligraphy masters in Byzantium and Kyivan Rus' can be studied on the basis of the iconography of John, Matthew, Mark, and Luke. The author analyzes the calligraphic tools depicted near the figures of the scribes and the paleographic specifics of the mosaic inscriptions from the point of view of the history of Greek writing.*

Keywords: Iconography of the Evangelists, majuscule, minuscule, Greek uncial, monumental inscriptions, epigraphy, mosaic inscriptions, Byzantine paleography, Greek calligraphy, multiculturalism, writing culture, calligraphic tools, Byzantine art, Saint Sophia Cathedral of Kyiv, Gospel design.

Вступ. Один із найстаріших християнських храмів, що цілком зберігся на східнослов'янських теренах є Софійський собор в Києві, який присвячений Святій Софії Премудрості Божій. Новітні наукові дослідження засвідчують, що храм заснував хреститель Русі – великий князь київський Володимир Святославич (980–1015), а завершив будівництво його син і наступник на київському престолі Ярослав Мудрий (1016–1018; 1019–1054) [6]. Запрошені владою Русі майстри з Візантії залишили сліди своєї художньої роботи в особливостях техніки мозаїки, грецьких написах і всій іконографічній системі оздоблення собору, що належить до константинопольської традиції. Особливо багато стилістичних паралелей та аналогій з візантійськими пам'ятками монументального живопису XI ст., передусім – з собором Осіос Лукас у Греції [5]. Під банею собору Софії, на сферичних трикутниках-парусах, зображено чотирьох євангелістів – Іоанна, Матфея, Марка й Луку. Саме ці образи євангелістів, які уклонилися в позі писаря над Святим Євангелієм, нам цікаві для нашого дослідження.

У Софійському соборі повністю зберіглася лише постать Марка на північно-західному вітрилі, тоді як постать Іоанна (на північно-східному вітрилі) зберіглася лише частково, а зображення Матфея та Луки втрачено майже повністю (рис. 1). Примітно, що традиція розміщення євангелістів у вітрилах, яка згодом стала одним з обов'язкових елементів храмової декорації, вперше (серед збережених пам'яток) проявилася саме в Софії Київській у такій виразній і чіткій формі. Подібна програма організації баневого простору сходиться до Константинополя XI століття. Водночас уся композиція разом із фігурами чотирьох євангелістів у вітрилах барабана набуває чіткої ієрархічної структури, відображаючи сходження божественної благодаті від Вседержителя і – далі – через апостольське служіння Його учнів, а потім через євангельську проповідь апостолів, що передається всій Христовій Церкві.

Інструменти для письма (калами, чорнильниці та сувої пергаменту) на столику біля ніг євангелістів дають можливість простежити розвиток іконографії вчителів Церкви з погляду професійного каліграфа та інструментарію візантійського писця. Також для дослідника важливо підкреслити природний зв'язок між літерами з мозаїк та тими, що були на сувоях і кодексах, створених у грецьких скрипторіях та монастирях. І тому, ми спробуємо знайти співвідношення та послідовність впливу палеографічного різноманіття візантійських почерків та монументальної епіграфіки.

Генезис іконографічної програми *Maiestas Domini* та євангелістів-каліграфів. Спробуємо коротко окреслити розвиток цієї іконографічної схеми.

Перше питання стосується композиційного співвідношення її учасників, а друге – особливостей зображення самих Євангелістів.

Безумовно, цей сюжет походить від юдео-християнської традиції, простежується від видіння Єзекіїля до Одкровення Іоанна Богослова та формує тетраморф, у якому поступово закріплюються семантичні відповідності (за Іринеєм Ліонським, Афанасієм): Матфей асоціюється з образом ангела, Марк – із левом, Лука – з биком (тельцем), Іоанн – з орлом. Хоча існували й інші, менш поширені варіанти символічних паралелей (Епіфаній Кіпрський, Іполит Римський), вони не мають значення для нашої статті.

Подібні символи можна побачити в різних мініатюрах, що зображають Видіння пророка Ісаї або супроводжують вогняну колісницю у Видінні Єзекіїля. Наприклад, у мініатюрі «Вознесіння Христа» з Євангелія Рабулі (VI ст.) Христос підноситься на тетраморфі з вогняними колесами, а його крила вкриті очима, подібно до зображень Престолів.

І, звісно, тетраморфні зображення найчастіше входять до іконографії «Христа у славі» (*Maiestas Domini*), трон якого, за словами Іоанна Богослова,



Рис. 1. Підбаневий простір Софії Київської із 4 євангелістами



Рис. 2.

а) Тетраморф. Різна кістка. 1000-1050 рр. Північна Італія.



б) «Христос у славі». Різна кістка. 1000-1100 рр. Німеччина.



Рис. 3.

а) Пресбітерія Базиліки Сан-Віталі в Равенні (загальний вигляд), VI ст.

б) Євангеліст Іоанн.

в) Фронтиспіс Тетраєвангеліє з Парми (Bibl. Palatina, MS gr. 5)

стояв на чотирьох тваринах. Христа зображували в мандорлі, у кутах якої розміщували символи євангелістів. Подібно до біблійних херувимів і серафимів, тетраморфи-символи євангелістів знаходяться біля Престолу Вседержителя, тримають чотири Євангелія та оточують його з усіх боків, що символізує поширення Доброї Звістки на чотири сторони світу.

Така христоцентрична символічна схема, часто з зображенням агня посередині, поступово витісняється антропоморфними зображеннями євангелістів, особливо після П'ято-Шостого (Трульського) собору 692 року, де 82-ге Правило регламентувало використання символічних зображень. Прикладом співіснування двох схем можна вважати італійський і німецький різьблені рельєфи з кістки, датовані приблизно одним періодом [18] (рис. 2).

Центральне склепіння мавзолею Галли Пладидії в Равенні (V ст.) демонструє чисто символічну композицію в монументальному мистецтві: хрест знаходиться в центрі, а символи євангелістів розташовані по кутах [19]. Подібне композиційне рішення спостерігається і в міланській каплиці Сан-Вітторе (IV ст.). Хоча в центрі зображений не Христос, а святий, загальна логіка залишається незмінною. Під тетраморфом розміщені малі портрети євангелістів у медальйонах [16].

Таке поступове доповнення символів зображеннями євангелістів, ймовірно, стало поширюватися активніше після перемоги іконошанування, що відповідало загальній тенденції іконографічних програм відходити від символів на користь антропоморфних образів.

Пресбітерія Basilica di San Vitale (VI ст.) у Равенні демонструє цілісну богословську концепцію «Доброї Звістки», наповнену апокаліптичною символікою (Об'явл. 5:12). У центрі склепіння розташований медальйон із зображенням Агня, який взяв на себе гріхи світу: «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi». Вінок навколо нього підтримують чотири ангели. Фон заповнений райськими деревами, рослинами, птахами, тваринами та євхаристійними квітами. Таким чином, склепіння одночасно виступає як об'ємна модель сюжету «Живоносне Джерело» та як композиція, що поєднує Христа і євангелістів. Останні зображені на стінах верхньої галереї як у ролі писарів, так і у вигляді символів (рис. 3). З-під ніг євангелістів витікають струмки чистої води, що символізують Благую звістку Євангелія. Уже тут ми бачимо детальні зображення каліграфічного приладдя: короб із сувоями, кодекс, чорнильниці, калами; на кодексах містяться латинські та грецькі написи [10].

Для теми нашого дослідження особливу цінність становить фронтиспіс Четвероєвангелія з Парми (Bibl. Palatina, MS gr. 5) (рис. 3), створений у другій половині XI століття в Константинополі. Фактично, це розширений сюжет *Maiestas Domini*, у якому в колах, розходячись від центру, послідовно розміщені: Христос із серафимами та херувимами, далі – медальйони із символами євангелістів, а ближче до краю – євангелісти, що записують Боже Слово. Вершиною композиції є «Живоносне Джерело» з птахами та рослинами [20]. За певного рівня уяви таку мініатюру можна інтерпретувати як пласку схему майбутньої купольної композиції. З погляду композиційної та семіотичної структури, тут є все



Рис. 4.

а) Євангеліє Св. Медара Суассонського (Paris, MS lat. 8850)

б) Вінок євангелістів. «Росанський кодекс», VI ст.

необхідне для аналогії з архітектурним планом. Нам невідомо, чи спочатку сформувалася ієрархія образів у заставках священних книг чи спершу втілилася в храмовому просторі, однак, імовірно, до XI століття сюжетна організація купольного простору міцно закріпилася в монументальному мистецтві, як це спостерігаємо в Софії Київській.

Аналоги київської іконографічної програми присутні в мозаїках (друга пол. XI ст.) ставропігійного монастиря Константинопольського Патріарха Неа Моні (Νέα Μονή). У вітрилах ніш частково збереглися зображення чотирьох євангелістів і чотирьох серафимів, чий крила повністю покривають простір вітрил. Ще одна паралель у монументальному мистецтві XI століття зображає євангелістів у процесі письма – це зруйнована Церква Успіння в Ізніці (Нікея) [22].

Колони як символ чотирьох Євангелій, що підтримують купол, зустрічаються в книжковій графіці. Достатньо поглянути на Євангеліє Св. Медара Суассонського (Paris, MS lat. 8850) – ілюмінований манускрипт IX століття, створений за часів Каролінзького Відродження (рис. 4), – щоб побачити чотирьох тварин, зображених у вигляді капітелей колон, які підтримують склепіння. До перенесення євангелістів із колон на вітрила залишається лише один крок. Таким чином, іконографія *Maiestas Domini* поєднується з арками-таблицями в Євангеліях і сюжетом «Живоносне джерело», що нагадує розгортку купольної композиції храму, спорудженого на чотирьох колонах. Згідно з Християнською топографією Космі Індикоплова, цей фонтан, розташований в Едемі [Бут. 2:6], а його води витікають із Райського саду у вигляді чотирьох річок [Бут. 2:10]. Ще Августин підкреслював асоціацію цих річок із чотирма євангелістами. Святоотцівська традиція закріпила цей образ: наприклад, на кришці одного зі саркофагів у Сант-Аполлінаре-ін-Класе зображено хрест на горі, з-під якої витікають чотири річки. Про це детально пише Павлін Ноланський, описуючи мозаїку в консі базиліки святого Фелікса (V ст.):

Petram superstat ipse petra ecclesiae
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina.
Він стоїть на камені - камені церкви,
З якого течуть чотири дзвінки джерела,
Євангелісти - живі ріки Христові.

(переклад - Олексій ЧЕКАЛЬ)

У реконструкції монументального оздоблення цієї церкви зображено на самому верху благословляючу руку Бога Отця, нижче – хрест у колі й Духа Святого у вигляді голуба, а ще нижче – агнца на горі, що символізує Церкву. По схилах гори течуть чотири річки Раю. Цей сюжет повторює напис, вирізьблений

над входом до баптистерія базиліки в Остії (V ст.): «У Христі бере початок християнство: Геон, Фісон, Тигр і Євфрат».

Ундервуд [23] у своїй програмній роботі про «Живоносне джерело» доходить до концепції Симфонії Євангелістів, яка прагне об'єднати Церкву навколо Христа не лише через візуально-архітектурні засоби, а й музично та текстологічно. Татіан, створюючи свій Діатессарон й поєднуючи чотири Євангелія в один текст, імовірно, керувався тією ж ідеєю. Так виникав своєрідний вінок (рис. 4), який знаходиться в Россанському кодексі, де портрети Луки, Марка, Матвія та Іоанна вписані у коло (Codex Rossanensis, Σ.). Якщо ж поглянути знизу на підкупольний простір Софії Київської, ми побачимо аналогічне коло-вінок із ширяючими євангелістами-каліграфами, що оточують Вседержителя. Музику цього руху можна цілком передати написом у Соборі святого Марка у Венеції: *Ecclesiae Christi vigiles sunt quatuor isti quorum dulce melos sonat et movet undique caelos* — Церква Христова рухається з усіх боків цих чотирьох звуків, і солодка мелодія лунає з небес (переклад – О. Ч.).

Варто зазначити, що, за усним свідченням дослідника Анатолія Щербаня, цей принцип побудови сакрального простору храму перейшов і до оздоблення українських хат XVIII ст. «На дерев'яних сволах навколо центрального, Голгофського хреста містилися медальйони з іменами чотирьох євангелістів». У мальованих хатах Поворскля кінця XIX – початку XX ст. можна знайти в червоних овалах-медальйонах на чотирьох стінах кімнати або образи євангелістів, або хрести з євангельськими символами, або тексти з Євангелія від Луки, Марка, Матвія та Іоанна [7]. Такі хати й досі можна побачити на Полтавщині, одна з них зберігається в музеї Пирогова.

Альберт Френд [11] у статті 1927 року, присвяченій візантійським портретам євангелістів, встановив візуальний і контекстний зв'язок між римським театром і зображеннями чотирьох авторів Євангелія. Він дійшов висновку, що пози Матвія, Марка, Луки та Іоанна були змодельовані за зразком елліністичної іконографії: ораторів, що стоять, або філософів, що сидять, саме такими вони поставали на римській сцені. Архітектурний антураж на тлі цих зображень, своєрідна пам'ять про «*scenae frons*» – фасад античної сцени, розташованої ярусами. Розміщення ж персонажа в ніші (*edícula*) вводило зображення в замкнений сакральний простір, що нагадував святилище. Цю ж ідею підтримує Курт Вайцман у своїй монографії про візантійську мініатюру [24].

Принцип зображення ряду ніш або фігур, що стоять у лінію зі смисловим центром посередині, можна простежити в іконографії колегії апостолів,



Рис. 5.

а) Марк Кокцей Нерва, Рим, I ст.

в) Епікур, Рим, Пізній Римський період.

б) Євангеліє, Кінець X – поząток XI ст. Монастир св. Катерини, Сінай (cod. 204).

г) Євангеліст Матвій, Мініатюра Євангелія із монастиря Ставронікіти (MS 43, fol. 10 v.).

яка походить із римського імператорського мистецтва III ст. У Равеннському музеї зберігається кафедра Максиміана середини VI століття, створена на замовлення імператора Юстиніана Великого. Це чудовий зразок горизонтальної композиції, де євангелісти, зображені в нішах і тримаючи в руках книги, звер-

нені до Іоанна Хрестителя. Первісно розвиваючись у горизонтальній площині, така іконографія поступово набула третього виміру, трансформувавшись у підкупольний пояс, спрямований до смислового центру. У Баптистерії Аріан (V ст.) та Баптистерії Православних



Рис. 6. «Віденський Діоскорид» – ілюмінований рукопис твору Діоскориду «Про лікарські речовини», VI ст.

(V ст.) таким центром було Хрещення Господнє, а по периметру розміщені зображення 12 апостолів.

Таким чином, два способи отримання і передавання «Доброї звістки» мають різне візуальне втілення у двох типах простору. Проповідь і місія у світ зображуються у відкритому просторі, коли постать стоїть на золотому або нейтральному тлі (євангеліст Іоанн на рис. 5). Натомість таємниця й сакральність передавання Євангельського Слова виражені в замкненому просторі, де постать поміщено в нішу або кабінет, де зовнішній гамір Світу заважає зосередженому труду (євангеліст Марк із «Россанського кодексу», рис. 4).

Рукопис Діоскориди «Про лікарські речовини», створений на початку VI століття в Константинополі, у двох мініатюрах (f. 2v і f. 5v) демонструє дві моделі роботи філософа/вченого. На першій зображені лікарі, які вільно дискутують на площі. На другій, біля портика, бачимо художника, що сидить перед мольбертом і малює рослину. Праворуч від нього Діоскорид занотовує свої думки в книгу на тлі архітектурних деталей (рис. 6).

Джойс Кубіскі [15] розвиває цю ідею на прикладі мініатюри з монастиря Ставронікіти (рис. 5), (Stavronikita Monastery, MS 43, fol. 10v.) та припускає, що відкрита форма простору поступово замінюється закритою. Він використовує термін «home office» для позначення своєрідного античного прототипу кабінету латинського письменника. Афонський мініатюрист X століття зобразив євангеліста як вченого, що працює посеред античної вілли, усамітнівшись у тиші саду, – своєрідне відлуння ідеального римського світу.

Згодом вілли перетворювалися на монастирі, а приватні будинки – на баптистерії (як відомо з роз-

копок у Дура-Європос). Отже, цілком можливо, що центральна частина середньовічних монастирських комплексів типологічно перегукується з внутрішнім садом римської вілли, створюючи місток між античною та християнською традицією. Концепція оціуму (otium), характерна для пізнього класицизму, ґрунтувалася на центральній ролі Перистиль, сад, анфілади, стіни й вежі, що його оточують, формували візуальний топос, який християнство наповнило новим символічним змістом. Приватний сад поступився місцем Райському саду, вежі перетворилися на церкви, а стіни вілл – на монастирські мури.

Зразком поєднання просторової топології відкритого й закритого простору може слугувати каролінзька мініатюра, де євангелісти зображені в пейзажі, але водночас, у позі каліграфів, пишуть Євангеліє за пюпітрами (Aix-la-Chapelle, fol. 14). При цьому те, що вони повернуті спиною до невидимого джерела, може символізувати їхнє послання у Світ із проповіддю чотирьом кінцям всесвіту.

Безумовно, запозичення й перегукування іконографічних сюжетів – це складний і мультикультурний процес. Окрім античних прототипів, можна простежити певну паралель із юдейською традицією в зображенні книжників та іконографії Скинії Заповіту [20]. Найвідоміша мініатюра, що поєднує ці дві традиції, – це зображення Езри в Ам'ятинському кодексі VIII ст., яким відкривається Старий Заповіт (Laurenziana, Codex Amiatinus 1, V, f. 5). Езра, як книжник (ο γραμματέας του νόμου, 7:21, писар Закону Бога Небесного), зображений майже так само, як євангелісти, проте в одязі первосвященника й з тфліном на голові. Зібрання священних книг перегукується



Рис. 7. Євангеліст Марк із Софії Київської

із зображенням Скинії, наприклад, чотири кодекси можна побачити на полицях відкритої шафи в мавзолеї Галли Плацидії.

На завершення цього короткого екскурсу в особливості іконографії євангелістів слід зазначити, що іноді в мініатюрах (наприклад, євангеліст Лука, National Library at Athens, no. 71), але частіше в монументальному мистецтві, особливо в мозаїці, складність фону зникає, а золоте оточення стає «абсолютною метафорою» Божественного світла, перетворюючи сам храм на архітектурний тло.

Написи біля євангелістів та зв'язок між палеографією та епіграфікою. Тепер повернімося до зображень євангелістів у Софії. За свідченням Павла Алеппського, ще у XVII столітті він бачив купольну мозаїку в її повному вигляді: Христа з ангелами, по колу — 12 апостолів, а в чотирьох кутах — чотирьох євангелістів. Айналов [2] зазначає, що після цієї згадки не зберіглося жодних конкретних описів купола аж до кінця XIX століття, коли було проведено реставрацію та розкриття мозаїк.

Євангеліст Марк. Перед євангелістом (рис. 7) стоїть столик із письмовим приладдям та аналой, на якому лежить розкрите Євангеліє з грецьким текстом: ΑΡΧ / ΗΤΟΥΕΥ / ΓΓΕΛΗ / ΟΥ ΙΥ ΧΥ / ΥΥ ΤΟΥ / ΘΥ ΟΣ // ΓΕΓΡΑ / ΠΤΕΕΝ / ΤΟΙΣ ΠΡΟ / ΘΗΤ... ΗΔΟΥΕ /

ΓΟΑΠΟ (тобто Αρχή τοῦ εὐ(α)γγελίου Ἰ(ησοῦ) Χ(ριστ)οῦ, υ(ι)οῦ τοῦ Θ(εο)ῦ, ὡς γέγραπται ἐν τοῖς προφήτ(αις) - Ἴδοὺ, ἐγὼ ἀπο(στέλλω). .. — Початок Євангелія Ісуса Христа, Сина Божого, як написано у пророків: ось Я посилаю... (Мк.1:1-2)). (рис. 8) Над головою євангеліста Марка розташований грецький напис: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ (тобто ὁ ἅγιος Μάρκος — святий Марк).

Розташування написів відображає усвідомлений вибір художника та усталені традиції і не залежить від кількості вільного місця. У цьому випадку імена євангелістів розміщено не біля їхніх голів з обох боків, як це часто трапляється у сакральному візантійському мистецтві (такі приклади написів-імен можна спостерігати в Софійському соборі), а зверху, над німбом, по колу, що підкреслює купольну структуру. Це явище можна кваліфікувати як диспозитив, який Даніель Руссо пояснює взаємозв'язком між написаним текстом і зображенням у рамках історично обумовленої графічної системи [13]. Збережена епіграфіка імен євангелістів за палеографічними ознаками більше нагадує біблійний унціал — із квадратними широкими пропорціями та нерегулярним контрастом форм. Стиль літер і відсутність лігатур (за винятком ΟΑ) свідчать про вищий статус цього тексту порівняно з більш каліграфічним і дрібним письмом на Євангеліях.

На столику лежать пенал, звичайний ніж, серповидний ніж для зіскрібання помилок на пергаменті, циркуль (?), пемза, губка та склянка з тушшю (рис. 9). У руках Марк тримає калам.

Євангеліст Іоанн. Від цього мозаїчного зображення збереглися лише ноги й руки євангеліста, частина сидіння, підніжжя, аналой із розкритим Євангелієм та більша частина столика. На столику розташовані чорнильниця з червоною та чорною фарбами, пемза, губка і ємність для фарби (рис. 9). Текст Євангелія грецькою мовою говорить: ΕΝΑΡ / ΧΗΝΗ / ΟΛΟΓ / ΟΣΚΕ // ΟΛΟΓ / ΟΣΗΝ / ΠΡΟΣΤΟ / Ν ΘΝ (тобто Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν... – На початку було Слово, і Слово було у Бога... (Ін.1:1)). (рис. 7) Мозаїчний напис над головою Іоанна не зберігся і був відновлений олійною фарбою: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (тобто ὁ ἅγιος Ἰωάννης – святий Іоанн). Цікавою загадкою для вчених є напис на сувої в руках Іоанна. Білецький, який найретельніше описав написи в Софії, припускає, що це тахіграфія – стенографія, що використовувалася в античні та середньовічні часи [3, 82 с.]. Деякі дослідники вважають цей напис невдалою спробою зобразити сирійське письмо, і справді, у горизонтальних літерах можна знайти певну схожість із рукописами Єфрема Сиріна. Окрім того, Іоанн тримає калам так, ніби щойно закінчив писати справа наліво. Подібне трапляється, коли через незнання мови або з інших причин художники імітували письмо, не розуміючи форми літер чи змісту написаного (наприклад, Матфей, Церква Успіння, Ізнік). Зразок подібної імітації унціального письма можна побачити на мозаїчному зображенні апостола Матфея в церкві Сан-Вітале в Равенні (VI століття н.е.). Проте, іноді мозаїчний модуль просто не дозволяв створити осмислений напис. Найяскравіший приклад – розкрите Євангеліє в руках великомученика Лаврентія в мавзолеї Галли Плацидії в Равенні, де замість літер викладені лише квадратики чорної смальти.

Від зображення євангеліста Матфея зберігся лише каліграфічний столик, на якому зображено чорнильницю з червоною та чорною фарбами, губку, ніж, дві склянки й невелику книгу. Фігура євангеліста Луки повністю втрачена.

Розгляньмо мозаїчні написи, що трапляються в Софії. Форми та стиль написів у храмовому просторі не є випадковими – вони тісно пов'язані з книжковими шрифтами, які використовувалися в різні епохи. Наприклад, аналізуючи грецький і латинський написи на Євангелії в руках Спасителя в соборі



Рис. 8. Фрагменти Євангелій на аналоях євангеліста Марка та Іоанна та приклади літургійного грецького унціалу й студійського унціалу

Чефалу, можна без зусиль знайти їхні аналоги серед витягнутих унціалів у кодексах XI–XII ст. у Сицилії та Візантії. Монументальні написи певною мірою є продовженням рукописного Євангелія. Образ храму-книги не є рідкісним у візантійській літературі. Подібно до книги, де існує кілька рівнів шрифтового оформлення (титulyні й заголовні написи, буквиці, основний текст, коментарі), у церковному просторі також простежується ця ієрархія. Від монументальних великих текстів, поступово знижуючися за рівнем значущості, йдуть підписи імен, тексти на сувоях і книгах, а на найнижчому рівні сакральності – графіті, що виконують роль своєрідних маргіналій на берегах рукопису.

Літери в написі над конхою, звернені до Софії-Премудрості («ὁ Θεός ἐν μέσῳ αὐτῆς...»), є своєрідним зверненням із проханням про захист міста й храму, що докладно аналізував Сергій Аверінцев [1]. Художник не міг не використати найурочистіші форми, запозичуючи їх з літургійного уставу, яким послуговувалися константинопольські майстри у фронтисписах розкішних столичних кодексів IX–X ст. Хангер називає цей тип шрифту епіграфічним унціалом, який можна зустріти в екстер'єрному оформленні церков та на ювелірних прикрасах. Цілком можливо, що саме монументальні форми написів на камені вплинули

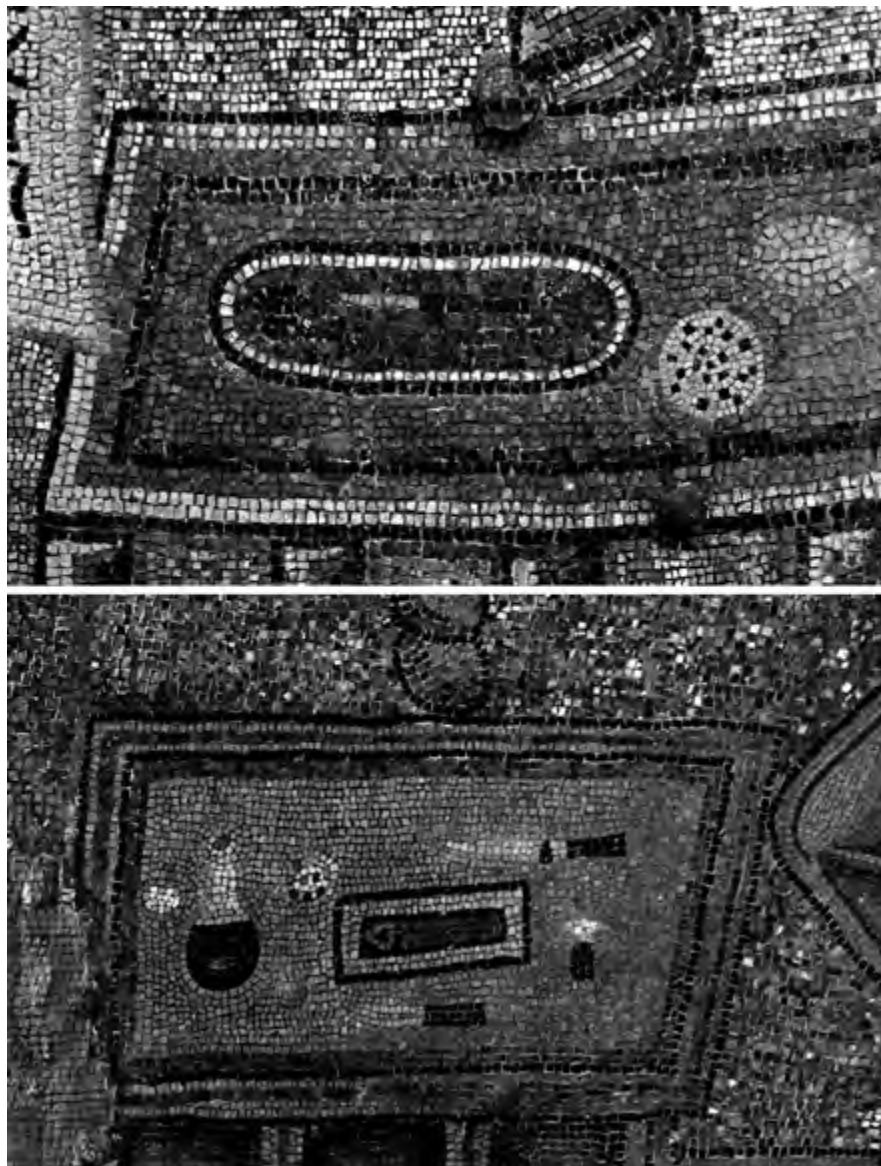


Рис. 9. Каліграфічні столики біля ніг євангеліста Марка та Матфея

на алфавіт у рукописах, а згодом цей стиль знову повернувся в епіграфічні пам'ятки. Про це свідчить наявність монументального алфавіту в написах VI століття, тоді як у рукописах подібні приклади з'являються лише наприкінці IX століття, зокрема в маюскульних кодексах VII–X століть [12, 116 Р.]. Білецький звертає увагу на специфічні особливості літер у великих грецьких написах Софії: «А» має «кришку» з гострим кутом або верхній горизонтальний елемент, а на лівій нозі – додаткову засічку під косою поперечиною; «Т» містить точку посередині та має значне трикутне розширення донизу та інші характерні деталі [3, 52–51 С.]. Багато з цих форм, поширившись у XII столітті, продовжували існувати протягом наступних століть у монументальному просторі візантійської епіграфічної традиції.

Слід зазначити, що мозаїсти й каліграфи працювали разом, переймаючи навички та вміння один

у одного. Цікавий факт із паралельного світу мусульманської мозаїки: у монументальних оздобленнях сакральної архітектури Близького Сходу того ж часу каліграфи, які працювали над мозаїками мечетей, також займалися виготовленням і оформленням коранічних манускриптів, зокрема ілюструванням і каліграфією Корану [14, 266 Р.]. Тому зв'язок між усією амплітудою каліграфічних почерків та літерами в храмовому просторі є цілком зрозумілим і логічним.

Безумовно, логіка формоутворення літери в мозаїці відрізняється від логіки літери, написаної або намальованої пером, однак певну графічну паралель простежити можна. Текст Євангелія на підставці у євангеліста Іоанна виконано менш урочистим письмом. Грецький мозаїчист, імовірно, орієнтувався на студійський унціал, що сформувався в студійських скрипторіях після перемоги іконошанування [4, 170–183 С.]. Звісно, модуль мозаїки не міг передати натиск пера та контрастність основних і додаткових штрихів, але загальний характер письма було вдало передано.

У цитаті зі священного тексту євангеліста Марка, художник застосував більш округлий і витягнутий дукт унціала. Використання більшої кількості лігатур і скорочень наближає цей напис до каліграфічних текстів схолій. Саме кінець IX–XI ст. став періодом значних змін у розвитку унціала, і художник мав широкий вибір шрифтів для різних завдань [17].

Інструментарій переписувага книг. Тепер звернемося до матеріалів каліграфа. У межах візантійської та європейської культури ця тема досить докладно розкрита в роботах [9, 11, 12], тому, щоб уникнути повторень, відзначимо лише кілька моментів, важливих для нашого дослідження. Відомо, що у Візантії учні під час навчання письма використовували стилос для письмових вправ – ним писали або на остраконах, або на дерев'яних дощечках (*schedaria*). Найкращими вважалися дощечки, вкриті воском. Власне, саме ці таблички стали конструктивним прототипом кодексу-книги.

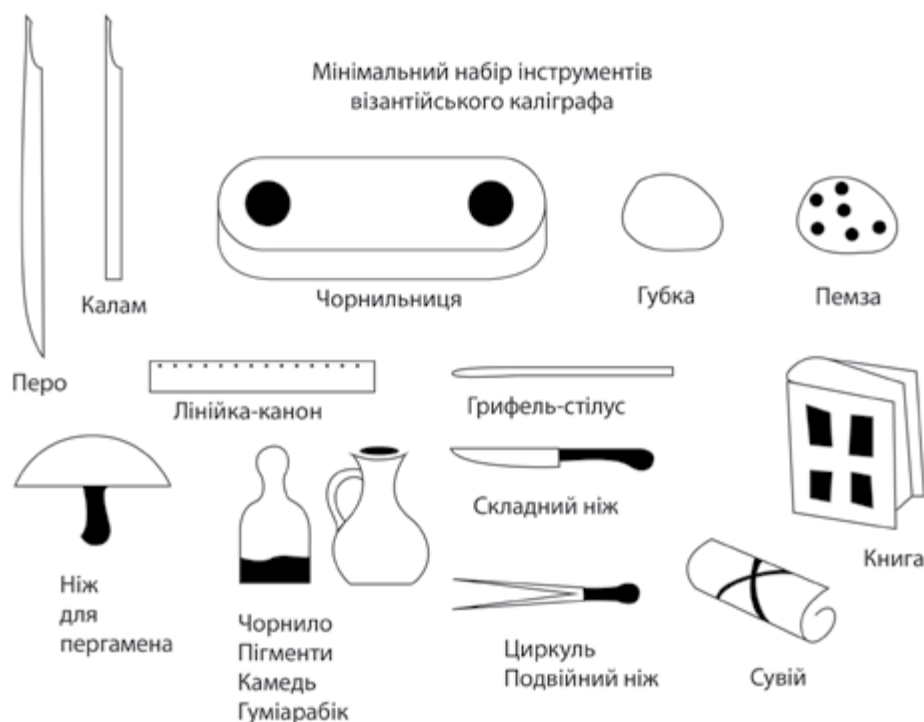


Рис. 10. Схема-перелік основних інструментів візантійського писаря, що зображуються на каліграфічних столиках євангелістів в Софії Київській

На другому рівні навчання в ранній імперський період писали вже на папірусі, а згодом – на шматках пергаменту. Папір, що вперше з'явився у X ст., поступово став найдешевшим серед усіх інших матеріалів для письма. Основним письмовим приладом був очеретяний калам, загострений з одного кінця, який занурювали в чорнило. У кожного учня зазвичай був маленький ніж для заточування очерету, чорнильниця (kanikleion) і губка, якою начисто витирали лінійку (kanon), що використовувалася для розкреслення аркушів (Рис. 10).

Попри те, що євангелістів часто зображують з очеретяним пером, тростиною (грецьк. κάλαμος; лат. calamus, arundo) у руці, сама згадка калама в Євангеліях поодинокі, до того ж із часткою заперечення. Це з-є Іоанна 1:13 Πολλὰ εἶχον γράψαι σοι, ἀλλ' οὐ θέλω διὰ μέλανος καὶ καλάμου σοι γράφειν (переклад – О. Ч.). Дослівно після коми написано: не хочу писати чорнилом і каламом на папері. Усі три предмети нас цікавлять з погляду технології письма. Але в багатьох перекладах для краси фрази по черзі губився або папір, або перо (крім Заокського перекладу під ред. Кулакова). «Багато про що ще міг би написати я тобі, але не хочу писати пером на папері». (Сучасний переклад Біблії, WBTC, 1993). В арабській і латинській версії опускається слово папір, але є чорнило (multa habui scribere tibi sed nolui per atramentum et calamum scribere tibi).

Те саме спостерігаємо в Синодальному перекладі: «Багато чого мав я писати, але не хочу писати до

тебе чорнилом і тростиною». Слово «тростина» (а не «перо») точніше передає історичний і технологічний зміст. Під «тростиною» мається на увазі очеретяна тростина, тобто очеретяне перо, калам. В українському перекладі це передано ще точніше: «Багато хотів я писати, та не хочу писати до тебе чорнилом та очеретинкою». «Очеретинка» походить від слова «очерет» і утворює таку саму лексичну пару, як Κάλαμος – Καλάμι. Згадки про очерет зустрічаються в кількох значеннях.

- 1) як рослина очерет (Мф 11:7),
- 2) як тростина-посох (Мф 27:29)
- 3) як очеретяна «лінійка» міра довжини (3,1 метра) (Об'явл. 21:15)

Отже, в іконографії євангелістів реалістично відображені особливості роботи каліграфів тієї епохи, які створювали мозаїку або писали мініатюри. Нам може здаватися, що пози тих, хто пише, інколи виглядають неприродно, особливо, коли сувій або кодекс лежить на колінах. Однак, говорячи про письмо на колінах, варто згадати, що єфіопські писарі й досі використовують коліна як опору для роботи, і те саме можна побачити в зображеннях єгипетських писарів. У книзі «Schreiben und Lesen in Byzanz: die byzantinische Buchkultur» Хангер зауважує, що сувій або аркуші пергаменту, на яких пише євангеліст, майже завжди розташовані на його колінах, а сам він схиляється над ними під час роботи. Згорблена спина – це майже символ переписувача [12, 95 С.]. Так само й сучасні каліграфи також можуть записувати

невеликі тексти, поклавши дощечку з папером на коліна. Безумовно, художник, зображуючи євангелістів, і намагаючись знайти вдале композиційне рішення, міг дещо змінювати та прикрашати сюжет. Проте загалом, вивчаючи іконографію євангелістів, ми можемо досить точно уявити й зрозуміти каліграфічні традиції Візантії та Київської Русі.

Наприкінці статті доречно зазначити, що з погляду каліграфа й художника важливо не лише описати й проаналізувати іконографічний сюжет, реконструювати технологію та засоби роботи переписувачів, а й застосовувати отримані знання в сучасних проєктах. На основі палеографічного вивчення написів у Софії Київській автором був розроблений набірний шрифт для видання молитовника (2017), оформленого в руслі україно-візантійської книжкової культури. Також, на основі цього дослідження, були створені графічні мініатюри євангелістів у Святому Євангелії (2022), що було видане Синодальним видавничо-просвітницьким управлінням ПЦУ [8]. Це своєрідна спроба зберегти графічну й естетичну пам'ять нашого минулого, інтегрувавши її в сучасне мистецтво.

Висновки.

Еволюція іконографії євангелістів розкриває зміну у візантійському мистецтві візуальної мови відображення явлення Слова та Євангелія у світ. Крім сакральних сенсів, важливі для історії мистецтва пози фігур євангелістів, каліграфічні приладдя, методи роботи писаря, що пов'язані з реальною практикою переписувачів книжок та майстернею каліграфа. Тому, зображення авторів чотирьох канонічних Євангелій, можуть слугувати джерелом вивчення особливостей праці письменників та вчених того часу, допомогти зрозуміти, які відбувалися зміни палеографічних стилів й особливості у звичаях письма та читання у Візантії й Київської Русі. Такі наукові результати часто обходили сучасних дизайнерів та каліграфів, але вони можуть бути основою для подальших пошуків в царині писемної української традиції, мультикультурності й ідентичності в шрифтовому дизайні, оформленні книг та церковному мистецтві.

Список літератури.

1. Аверінцев С. С. До з'ясування сенсу напису над конхою центральної апсиди Софії Київської. *Софія-логос: Словник*. Київ, 1999. С. 214-243.
2. Айналов Д. В., Редін Є. К. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харків: Печатное дело, 1899.
3. Білецький А. О. Вибрані праці / упоряд.: Н. Ф. Клименко, Є. А. Карпіловська, А. О. Савенко. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 792 с.
4. Звонська Л. Л. Грецька епіграфіка і палеографія: підручник. Київ: Київський університет, 2016. 312 с.
5. Коренюк Б. О. Фрески Софійського Собору в Києві. Техніка, питання стилю, проблема майстрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995.
6. Нікітенко Н. Свята Софія Київська = Saint Sophia of Kyiv: 1011–1018. Київ: Горобець, 2022. 352 с.
7. Орел Л. Мальоване дерево: найвний живопис українського села. Київ: Родовід, 2003. 232 с.
8. Чекаль О. Український сакральний дизайн: пошук візуальної ідентичності Православної Церкви України через теоестетику, шрифти та мультикультурні впливи. *Церква і суспільство*. № 1(9) 2025. С. 85-98.
9. Buchthal H. A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives. *Dumbarton Oaks Papers*. 1961. Vol. 15. P. 127-139.
10. Deliyannis D. M. *Ravenna in Late Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 444 p.
11. Friend A. M. Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part II. *Art Studies*. 1929. Vol. 7. P. 3-46. Friend A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part I. *Art Studies*. 1927. Vol. 5. P. 115-150.
12. Hunger H. *Schreiben und Lesen in Byzanz: die byzantinische Buchkultur*. München: C. H. Beck, 1989. (Beck's Archäologische Bibliothek).
13. Ingrand-Varenne E. Incorporating a Name in an Image and an Image in a Name: Comparison between Byzantine and Latin Traditions // Rhoby A., Toth I. (eds.). *Studies in Byzantine epigraphy №1*. Turnhout: Brepols, 2023. 93-113 P.
14. James L. *Mosaics in the Medieval World: From Late Antiquity to the Fifteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 651 p.
15. Kubiski J. The medieval «Home office»: evangelist portraits in the mount Athos Gospel book, Stavronikita monastery, ms 43. *Studies in Iconography*. 2001. Vol. 22. P. 21-53.
16. Mackie G. M. Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan. *Gesta*. 1995. Vol. 34, No. 2. P. 91-101.
17. Metzger B. M. *Manuscripts of the Greek Bible: An Introduction to Palaeography*. New York: Oxford University Press, 1981. 150 p.
18. Morey C. R. The Early Christian Ivories of the Eastern Empire. *Dumbarton Oaks Papers*. 1941. Vol. 1. P. 41-60.
19. Rizzardi C. Il mosaico a Ravenna. *Ideologia e arte*. Bologna: Ante Quem, 2011. 298 p.
20. Rutgers E. R. *The Image of the Jew in Byzantine Art*. Oxford: Pergamon Press, 1992. 210 p.
21. Sarurai Y. The Evangelists of the Maiestas domini in the Parma Gospel Book, Biblioteca Palatina di Parma, MS gr. 5. *Journal of Art History*. 2018. P. 221-233.
22. Spatharakis I. The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea. *Δελτίον XAE*. 1980-1981. Vol. 10. P. 185-200.
23. Underwood P. A. *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*. Cambridge: Harvard University Press, 1950. 180 p.
24. Weitzmann K. *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*. Berlin, 1935. 2 Teil.

УДК: 75.071.1(477.54)*Шрейдер:75.047:069.5»185/191»

Ольга ПУКЛІЧ
Анатолій ДОЛУДА

Харків, Україна

МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ В ТВОРЧОСТІ ЄГОРА ШРЕЙДЕРА

Важливе місце в художньому житті Харкова на межі XIX і XX століть займали виставки місцевих художників. Розглянуто виставки художника-педагога Єгора Шрейдера та учнів його приватної студії: виставки в Харкові, Катеринославі, Всесвітній виставці в Парижі, на якій за картину «Біси» художник отримав медаль.

Ключові слова: художнє життя Харкова, художня освіта, пейзажний жанр, виставки картин Єгора Шрейдера в Харкові, Катеринославі, Парижі.

Exhibitions of local artists occupied an important place in the artistic life of Kharkov at the turn of the 19th and 20th centuries. The exhibitions of the artist-pedagogue Egor Shreider and the students of his private studio are considered: exhibitions in Kharkov, Katerynoslav, the World Exhibition in Paris, at which the artist received a medal for the painting «Devils».

Keywords: Art life of Kharkov, art education, landscape, exhibitions of Egor Shreider paintings in Kharkov, Katerynoslav, Paris

Художнє життя Харкова на межі XIX і XX століть значно активізувалося, чому сприяли виставки місцевих художників та майстрів з інших міст. Усе це давало глядачеві можливість мати певне уявлення про різноманітність творчих пошуків того періоду.

До ініціатив у справі художнього виховання мас належать і виставки місцевих об'єднань. Велика заслуга в цьому М. Раєвської-Іванової, яка організувала дві перші виставки робіт місцевих художників. Колектив художників у Харкові був нечисленним і, до того ж, розрізненим. Дуже важливими видаються зусилля ініціативних харків'ян, зокрема М. Раєвської-Іванової, не лише згуртувати лави місцевих митців, а й оприлюднити художні цінності, що зберігалися у приватних власників: у 1881, 1887, 1890 роках було влаштовано виставки з приватних колекцій. Вони свідчили про певний культурний рівень міста, сприяли розвитку естетичних уподобань глядачів та зміцнювали у молодіжному середовищі бажання вчитися живопису, присвятити себе професії художника [1].

Відомий в кін. XIX ст. художник-педагог Єгор Шрейдер, який мешкав у Харкові, також брав участь у місцевих висновках, на яких на розгляд публіки були представлені роботи самого художника та учнів його приватної студії.

Основними роботами митця були невеликі етюди, на яких зображувалася природа місцевого краю і Криму. Зміст етюдів — прості, скромні мотиви рідної природи: селянські задвірки, вибоїсті дороги, діряві солом'яні стріхи, вітряки. Те, що митець представлений в музейних і приватних зібраннях в основному етюдами, не випадково: вони дійсно відіграли суттєву роль у його творчості. Шрейдер виступав з ними на виставках, розглядаючи їх як самостійні твори мистецтва.

Перша виставка, в якій брав участь Єгор Шрейдер, відбулася в Харкові на початку 1870-х років, як згадує в своїх спогадах її організатор — М. Раєвська-Іванова: «із місцевих художників були картини Семирадського, уродженця Харкова, <...> Кисельова, Грюнфельда, Шрейдера та мої» [2].

Наступна, з висвітлених в хроніці виставка робіт Є. Шрейдера, відбулася в 1903 році. Так, в газеті Южний край була розміщена афіша — новина «Виставка картин Є. Є. Шрейдера», в якій повідомлялося, що у перших числах грудня, на розі Чернишевської та Каразінської вулиць, в будинку п. Губаревої, відкривається виставка картин Є. Є. Шрейдера. У бідному артистичними подіями житті Харкові така виставка не може не викликати значного інтересу. Харківці давно знали Шрейдера як педагога, що вкладав у справу викладання весь запал ідеаліста і виявив серед учнів чимало помітних талантів, але далеко не всі були знайомі з картинами самого художника і їхто він мав намір подати на суд харківської публіки. Пейзажист, переважно, поет української природи, він вмів пробуджувати в глядача «настрій». Занадто різноманітний і чуйний, щоб замикатися в якомусь одному виді живопису, художник охоче зупиняється і на жанрі, переходячи, притім, в галузь фантазії. Так, багато хто пам'ятає його ефектних «Бісів», представлених свого часу на всесвітній виставці в Парижі. На виставці, крім творів самого художника, мали демонструватися також етюди його учнів.

Критик Воскресенський після перегляду вказаної вище виставки студії художника Є. Шрейдера, побачивши на виставці картину з зображенням завірюхи, так описав її: тут чудово передані снігові вихори та клуби, що зливаються з хмарами; сніг, хмари, дерева, віз із кіньми, ямщик, що знайшов шлях — усе це в якомусь хаосі та стихійному русі; особливо якимось відчувається та охоплює вас при погляді на полотно цей хаотичний рух. З опису сюжету зрозуміло, що мова йшла про картину «Біси». Воскресенський високо оцінював й інші роботи Є. Шрейдера, відзначаючи



Єгор Шрейдер, «Біси». Всесвітня виставка в Парижі, 1898 р.

його численні невеликі пейзажі — етюди з натури, вважаючи, що вони чудові, в них багато жвавості, м'якості тонів та напівтонів, є і настрій [3].

Картина «Біси» була написана Є. Шрейдером влітку 1880-го року під час перебування в маєтку Задонських в Бурлуці, про що згадують в своїх спогадах Катерина та Василь Задонські: Єгор Єгорович Шрейдер прийняв наше запрошення провести літо в Бурлуці, і ось ми підняли всю його майстерню, тобто його картини, що були в роботі, та приладдя <...>. Для нього в Бурлуці нагорі, напроти домової церкви облаштували майстерню і кімнату [4].

За картину «Біси» на Паризькій Всесвітній виставці у 1898 році художник отримав медаль. Не менш цікавою була виставка однієї «картини без назви» Є. Шрейдера, яка відбулася в Катеринославі 22 квітня 1914 року, де художник працював завідувачем студії в міському художньому музеї з 1914 по 1916 рр:

Давно плакаючи мрію про заснування товариства захисту жінок, Шрейдер вирішив здійснити це в Катеринославі на кшталт існуючих у столичних містах імперії. У зв'язку з вищезазначеною метою, Є. Шрейдер прийшов до думки, про необхідність попередньо ознайомити місцеву публіку з написаною ним картиною, що змальовує життя занепащої жінки. При ознайомленні з сюжетом цієї картини цілком можна

уявити собі весь жах трагедії загиблої жінки і водночас зміцнити своє покликання у важливості створення товариства захисту жінок.

Картина ця справляє сильне, приголомшливе враження. На ній відображено життя жінки в безодні. Автор не даремно залишив її без назви. Сюжет цієї картини мав велике виховне значення. Сам автор, створюючи її, мав на увазі виключно повчальну мету. Отже, Є. Шрейдер працював не лише заради самого мистецтва, а й для певної ідеї — боротьба з розпустою в суспільстві шляхом впливу на публіку [5].

Таким чином, виставкове життя місцевих художників, їхня творчість, у тому числі Є. Шрейдера, позитивно вплинули на розвиток мистецтва в Харкові та на формування естетичних уподобань глядачів.

Література:

1. Пивненко А. С. Художественная жизнь Харькова второй половины XIX начала XX в. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киев: 1990. 23 с.
2. История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905). ист. моногр.: в 2 т. / Д. И. Багалеи, Д. П. Миллер. Т. 2. Харьков: 1912. С. 848.
3. Соколюк Л.Д. Студія Є. Шрейдера у Харкові. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 10. С. 103–108.
4. Задонская Е. Быль XIX столетия. (Детям моим). Харьков: Типография журнала «Мирный труд», Т. 4, 1909. С. 201, 312.
5. Хроника. Картина без названия. Виставка картини Е. Шрейдера. Катеринослав: Русская правда, 1914. №2178

УДК 7.046.3

Дарина СОКОЛОВА

Харків, Україна

ОБРАЗ СВЯТОГО МИКОЛАЯ В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЛТАВЩИНИ

У статті було досліджено ікони св. Миколая, виявлені під час дослідницьких поїздок Полтавищиною. Серед знайдених зразків, представлені місцеві роботи та ікони, привезені зі Слобожанщини, Київщини й Чернігівщини. Виявлено кілька типів: поясні зображення, ікони на повний зріст, ікони-епістолії та ікони-«лікувальники». Місцеві та привезені ікони, як поясні, так і зображення на повний зріст, відрізняються іконографічними особливостями, зокрема, наявністю чи відсутністю Нікейського дива, положенням Євангелія та зображенням одягу святого.

Ключові слова: святий Миколай, іконопис, Полтавищина, сакральне мистецтво, іконографія.

The article examines icons of St. Nicholas discovered during research trips across the Poltava region. Among the examples found are local works as well as icons brought from Slobozhanshchyna, Kyivshchyna, and Chernihivshchyna. Several types were identified: bust-length images, full-length icons, epistolary icons, and «healing» icons. Both local and imported icons, whether bust-length or full-length, differ in iconographic features, including the presence or absence of the Nicene miracle, the positioning of the Gospel, and the depiction of the saint's attire.
Keywords: St. Nicholas, iconography, Poltava, sacred art, iconography.

Результати дослідницької поїздки Полтавищиною засвідчують, що в багатьох храмах регіону збереглися ікони св. Миколая, що свідчить про особливе шанування цього святого на Полтавщині. Ікони св. Миколая, що були створені на Полтавщині, та ті, що були привезені на Полтавщину з інших країв, раніше не ставали об'єктом окремого дослідження.

Ім'я святиителя Миколая архієпископа Міри Лікійської було відомим на східнослов'янських землях ще за часів Київської Русі. Перша церква на його честь була побудована в Києві на місці поховання князя Аскольда за наказом княгині Ольги. Приділи на його честь були також у Десятинній церкві та Софійському соборі. До 1787 р. у Києві вже налічувалося вісім церков св. Миколая, а його ікони вважали-

ся чудотворними, зокрема ікона «Микола Мокрий», що зберігалася в Софійському соборі до 1943 р. [2, с. 177-178].

Вячеслав ШУЛІКА у своїй статті «Образ Св. Миколая Чудотворця на Слобідській Україні» (2012) [4] зазначає, що ікона «Миколи Мокрого» стала прототипом для багатьох київських і новгородських ікон. Ікона св. Миколая «Мокрого» зображує святиителя з непокритою головою, без митри та панатії, у зеленій або синій фелоні. У верхніх кутах розміщено зображення Богородиці та Христа, які передають святому Євангеліє та омофор. [4, с. 73-74]. Ця композиція відображає церковний переказ про участь св. Миколая у Першому Вселенському соборі 325 р. Історикиня Н.В. Верещагіна у своїй монографії аналізує поширення культу шанування св. Миколая на території України та його значення у формуванні східнослов'янської традиції шанування цього святого [5]. У статтях Т.А. Бобровського [1] та Г.В. Полюшко [2] детально розглянуто походження образу «Миколи Мокрого», першої шанованої ікони святиителя на теренах Русі.

Ікона «Миколи Мокрого» слугувала першозразком для ікон, виявлених на Полтавщині, хоча її іконографія має певні відмінності — св. Миколая зображували у митрі. Це пов'язано з поширенням літографій, які відтворювали ікону «Миколи Мокрого». На літографічних відбитках ікона св. Миколая була зображена в окладі, що повторював композицію «Миколи Мокрого», але святого було представлено в митрі, а на обкладинці закритого Євангелія містився текст. Іконописці використовували ці літографії як зразок [4, с. 74].

Ікони, що були виявлені на Полтавщині, можна умовно поділити на дві категорії: 1. Ікони місцевого походження та 2. Ікони, що були привезені з інших регіонів. Серед місцевих та привезених зустрічаються поясні зображення святиителя, ікони святиителя на повний зріст, а також образи св. Миколая як частини епістоліїв та ікон-лікувальників. Поясні ікони та зображення на повний зріст мають деякі відмінності: присутнє або відсутнє зображення Нікейського дива, положення Євангеліє, зображення одягу св. Миколая.

Серед місцевих ікон, найстарішою пам'яткою, що було виявлено — ікона II пол. XVIII ст., що відноситься до періоду Гетьманщини (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), де св. Миколай представлений на повний зріст. Святого зображено у золотій митрі з дорогоцінним камінням, з променистим німбом та у сакосі з крупним квітковим орнаментом, омофор зеленого кольору, на грудях панатія та хрест, права рука піднята у благословляючому жесті, під рукою палиця з китицями. У лівій руці святий тримає жезл із сулоком, прикрашеним орнаментом.

Св. Миколай стоїть на амвоні, на тлі пейзажу. У верхніх кутах зображено Нікейське диво, але, на відміну від образу «Миколи Мокрого» Богородиця на іконі зображена ліворуч, а Христос праворуч. Зміна місць зображення Христа і Божої Матері ймовірно було викликане функцією ікони, її розташуванням у намісному ярусі іконостасу. Христа та Божу Матір зобразили відповідно до їхнього розташування в намісному ярусі іконостасу. Вгорі дошка заокруглена та фігурно вирізана (Іл. 1). Ця ікона демонструє високий професійний рівень виконавця. Стилiстично в іконі поєднані риси пізнього бароко та рококо. В рослинному орнаменті сакоу повторюються мотиви букету, який складається з трьох червоних квітів – символ св. Трійці.

Після ліквідації Гетьманщини іконопис Полтавщини розвивався в руслі загальноімперський традиції. Фактично була перервана традиція українського національного мистецтва, що поступово здійснювалася урядом російської імперії через ліквідацію монастирів, вилучення та знищення українських стародруків, заборону на будівництво церков в національному стилі на початку XIX ст. Створення Полтавської губернії змінило адміністративний поділ регіону.

Серед зразків іконопису XIX ст. були виявлені наступні типи: поясні ікони, зображення на повний зріст, ікони-епістилії та ікони-«лікувальники».

Місцеві ікони XIX ст. Поясні зображення з Нікейським дивом. На декількох з виявлених ікон було зображено Нікейське диво: (Успенська церква м. Полтава) ікона у фольговому окладі, св. Миколая зображено у митрі, з німбом, представленим у формі променів, на грудях панаягія, фелонь прикрашено рослинним орнаментом, який присутній також і на Євангелії у правій руці святого, у верхньому лівому куті зображено Христа із Євангелії у руках, у правому верхньому куті – Богородицю із омофором (Іл. 2); (нижній храм Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава) Св. Миколая Чудотворця зображено у золотій митрі, оздобленій камінням та з образом Христа, омофор білого кольору, фелонь золотистого кольору, на грудях панаягія, в центрі якої – хрест, у верхніх кутах ікони зображено Христа та Богородицю, які вручають святому хрест та омофор. В цій іконі незвичним є положення Євангелії в руках св. Миколая, кодекс зображено під нахилом, святий ніби притискає його до грудей (Іл. 2).

Поясні зображення без Нікейського дива. На більшості місцевих ікон відсутнє зображення Нікейського дива. На іконі Миколая Чудотворця, датованій XIX ст. (художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького), святого зображено з німбом, у червоній митрі та з омофором зеленого кольору, фе-



Іл. 1. Ікона св. Миколая. II пол. XVIII ст. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки

лонь червоного кольору, на грудях – панаягія, фон темного кольору, у верхніх кутах присутній візерунок, у вигляді квітів (Іл. 3). Ікона кінця XVIII ст. поч. XIX ст. (Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка), на якій св. Миколая зображено у золотій митрі, оздобленій дорогоцінним камінням, у блакитному омофорі з рослинним орнаментом, фелонь золотого кольору з квітковим орнаментом, що характерно для полтавських ікон. На грудях у святого панаягія. У лівій руці – закрите Євангелії синього кольору з клеймами (Іл. 3). На іконі з Успенської церкви м. Полтава, св. Миколая зображено на небесному фоні у митрі рожевого кольору та з німбом, у червоній фелоні, поверх якого білий омофор, на грудях хрест та панаягія, у лівій руці



Іл. 2. Ліворуг: ікона св. Миколая. Успенська церква м. Полтава. Праворуг: ікона св. Миколая. Нижній храм Хрестовоздвиженського монастиря, м. Полтава. Фото Д.К. Соколової



Іл. 3. Ліворуг: ікона св. Миколая. Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького. Фото Д.К. Соколової. По центру: ікона св. Миколая. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки. Ліворуг: ікона св. Миколая. Успенська церква м. Полтава. Фото Д.К. Соколової



Іл. 4. Ікона-епістилій. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки



Іл. 5. Ікона-епістилій. Фрагмент. Полтавський художній музей ім. М. Ярошенка. Фото В.В. Шуліки

Євангеліє зеленого кольору, ікона поміщена у різну раму, вгорі заокруглена (Іл. 3).

Серед місцевих ікон також зустрічаються ікони-епістилії. Так, в Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка, була виявлена ікона, де зображено (зліва на право) арх. Михаїла, Богородицю з Немовлям, св. Миколая Чудотворця, Христа з державою та св. Варвару. Незвичним є центральне розміщення св. Миколая, що порушує принцип ієрархічності зображень. Таким чином на даній іконі Миколая Чудотворця представлено як головного серед святих,

та навіть вище за ієрархією ніж Христос. Ця ікона є наочною демонстрацією великого народного шанування святого. Св. Миколая тут зображено у червоній митрі, блакитному омофорі та фелоні із квітковим орнаментом, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закриті Євангеліє (Іл. 4, 5).

Ікона з Меморіального музею-садиби Пошивайлів в Опішні відрізняється від інших тим, що Євангеліє у руках святого зображено розкритим. На іконі зображена деїсусна композиція (зліва на право) Богородицю з Немовлям, Христа з державою та св. Миколая. Св. Миколая зображено у митрі з орнаментом та з німбом, у червоному омофорі та червоній фелоні із золотим орнаментом, на грудях зображено хрест. Права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – розкриті Євангеліє. тло ікони світло блакитного кольору (Іл. 6).

На дводільній іконі з Мгарського Спасо-Преображенського монастиря (м. Лубни) св. Миколая зображено ліворуч, на повний зріст, праворуч – Св. велк. муч. Дмитрія Солунського. Миколая Чудотворця зображено у зеленій митрі з медальйоном, білому омофорі та червоній фелоні. На грудях панатія та хрест. Під правою рукою палиця з китицями. У лівій руці св. Миколай тримає закриті Євангеліє, яке похилено на ліву сторону до грудей святого (Іл. 7).

Серед ікон, що були привезені на Полтавщину представлені такі регіони як Київщина, Чернігівщина, Слобожанщина та окремі регіони сучасної рф. Виявлені ікони були створені у XIX ст. Слобожанщина здебільшого представлена іконами, які були виготовлені борисівськими майстрами.

Борисівські ікони представлені декількома іконографічними типами: поясні та, так звані, ікони-«лікувальники» [3].

Поясні ікони з зображенням Нікейського дива. Серед Борисівських ікон була виявлена лише одна

ікона з зображенням Нікейського дива. (Художня галерея Лубенського краєзнавчого музею ім. Г. Я. Стеллецького) ікона св. Миколая датована XIX ст. Святого зображено у золотій митрі, білому омофорі без зображення хрестів, червоній фелоні та з панагією, у верхніх кутах зображено Нікейське диво. Фон блакитного кольору (Іл. 8).

Поясні ікони без зображення Нікейського дива. Ікона Св. Миколая з Богоявленської церкви (с. Обознівка Кременчуцького р-ну) у фольговому окладі, святого зображено в митрі, права рука у благословляючому жесті, у лівій – закриті Євангеліє (Іл. 8); ікона з Свято-Миколаївського собору (м. Кременчук) у фольговому окладі, св. Миколая зображено у митрі, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закриті Євангеліє (Іл. 8); ікона з Троїцької церкви (м. Кременчук) у фольговому окладі, одяг та Євангеліє виконані із тканини, розшиті бісером (Іл. 8);

Ікони-«лікувальники» були досліджені Вячеславом ШУЛІКОЮ у його статті «Ікони-«лікувальники» в сюжетному репертуарі борисівських іконописців» (2019) [3]. За його визначення «лікувальни» - це ікона зі складною композицією, в іконографічну програму якої було закладено як і персональне заступництво, так і прохання Господа про допомогу у побутових ситуаціях, таких як захист від пожеж, допомога у військовій службі, прохання про одужання дітей, тощо [3, с. 249].

Ікона, що була виявлена в Троїцькій церкві м. Лубни, була виконана борисівськими майстрами для Полтавської губернії. В центрі композиції розміщене зображення св. Миколая, вгорі: праворуч Казанська ікона Божої Матері, ліворуч – Ісус Христос. Внизу: ліворуч – св. Пантелеймон Цілитель, праворуч – Козельщанська ікона Божої Матері, найшанованіший образ Полтавщини. Св. Миколай є заступником несправедливо скривджених та мандрівників. До Казанського образу Богородиці зверталися, щоб вилікувати фізичну або духовну сліпоту [3, с. 251]. До Козельщанської ікони Богородиці, зверталися з молитвами про хвору дитину. Можна зробити висновок, що така іконографічна програма, ймовірно була створена на замовлення для батьків хворої дитини (Іл. 9). Ікона, що походить з Успенської церкви в м. Полтава, також створена борисівськими майстрами, але, ймовірно для м. Охтирка (Харківська губ., зараз Сумська обл.). Композиція триярусна, у нижньому ярусі розташовані зображення (зліва направо): св. Пантелеймон Цілитель, св. Миколай, св. Серафим Саровський (канонізований у 1903р.), у центральній ярусі в центрі



Іл. 6. Ікона-епістолій. Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні. Фото В.В. Шуліки



Іл. 7. Дводільна ікона св. Миколай, св. велк. муг. Дмитрій Солунський. Мгарський Спасо-Преображенський монастир м. Лубни. Фото Д.К. Соколової

зображення Охтирської ікони Божої Матері, над ним у третьому ярусі образ Покрови, інші зображення неможливо ідентифікувати. Вірогідно, що ікона була створена у часи Першої світової війни з метою захисту та зцілення для воїна (Іл. 9).

Київщина представлена двома іконами, однією поясною та іконою-епістолієм. Поясна ікона зберігається у Меморіальному музеї-садибі Пошивайлів в Опішні. Св. Миколая зображено у червоній митрі, червоному омофорі, темно-синій фелоні з рослинним



Лл. 8.

Ліворуг вгорі:
ікона св. Миколая. Художня
галерея Лубенського
краєзнавчого музею
ім. Г. Я. Стеллецького.

Праворуг вгорі:
ікона св. Миколая.
Богоявленська церква
с. Обознівка Кременгукського р-ну.

Ліворуг внизу:
ікона св. Миколая. Свято-
Миколаївський собор
м. Кременгук.

Праворуг внизу:
ікона св. Миколая.
Троїцька церква м. Кременгук.
Фото Д.К. Соколової



Лл. 9.

Ліворуг:
ікона-«лікувальник».
Троїцька церква м. Лубни.

Праворуг:
ікона-«лікувальник».
Успенська церква
м. Полтава.

Фото Д.К. Соколової



Іл. 10. Ліворуч: ікона св. Миколая. Меморіальний музей-садиба Пошивайлів в Опішні. Фото В.В. Шуліки.
По центру: ікона-епістилій. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н. Фото Д.К. Соколової.
Праворуч: ікона-епістилій. Фрагмент. Церква Архангела Михаїла с. Манжелія Кременчуцький р-н. Фото Д.К. Соколової

орнаментом, права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє, зеленого кольору з орнаментом, на грудях – хрест. Фон – темний з квітковим орнаментом, квіти розташовані у формі хрестів, що є характерним для київської іконописної традиції (Іл. 10).

Ікону-Епістилій, що було виявлено у церкві Архангела Михаїла с. Манжелія (Кременчуцький р-н), вірогідно також належить до київського регіону. Ліворуч знаходиться поколінний образ Св. Миколая, в центрі зображено Богородицю, що кладе руки на Антонія та Феодосія, ліворуч – св. Варвара. Миколай Чудотворця зображено у митрі, фелоні та у омофорі,

права рука піднята у благословляючому жесті, у лівій – закрите Євангеліє. Авторський колорит твору значно спотворено поверхневим забрудненням, ікона має втрати (Іл. 10).

Чернігівщина представлена поясною іконою, що знаходиться у нижньому храмі Хрестовоздвиженського монастиря (м. Полтава). Святого зображено у червоній митрі та з німбом, оздобленим меандром, у червоному омофорі та червоній фелоні, на грудях хрест, фон оздоблено рослинним орнаментом, ікону поміщено під фольговий оклад (Іл. 11).

У Лубенській галереї зберігається поясне зображення св. Миколая холуйської школи з зображенням



Іл. 11.
Ліворуч:
ікона св. Миколая.
Нижній храм
Хрестовоздвиженського
монастиря, м. Полтава.
Праворуч:
ікона св. Миколая.
Художня галерея
Лубенського краєзнавчого
музею ім. Г. Я. Стеллецького.
Фото Д.К. Соколової

Нікейського дива, датована XIX ст. Святого зображено з німбом, у червоній митрі з медальйонами, рожевому омофорі та зеленій фелоні, на грудях хрест (Іл. 11).

В результаті дослідження було виявлене, що для полтавських ікон св. Миколая характерним є зображення святого на світлому небесному тлі, хоча були виявлені окремі ікони, де святий зображений на темному тлі. Також, особливістю місцевого іконопису є декорування одягу св. Миколая квітковим орнаментом, що виступає однією з характерних ознак полтавських ікон.

На окремих іконах можна побачити оригінальне положення Євангелія, коли святий нахилив кодекс у бік себе. Переважна більшість виявлених ікон святого презентують св. Миколая з закритим Євангелієм, виявлені лише окремі приклади ікон святого, де Євангеліє відкрито. Оригінальною рисою

Полтавських ікон є порушення принципу ієрархічності образів, як на іконі-епістилії з Полтавського художнього музею, де св. Миколай зайняв центральне місце, «посунувши» в сторону образи Христа та Божої Матері. Ця ікона є свідченням надвеликого шанування святого на Полтавщині.

Джерела та література

1. Бобровський Т. А. «Микола Мокрий»: з історії найдавнішого чудотворного образу Софії Київської. *Софійський часопис*. Вип. 3. Київ: 2019. С. 99–128.
2. Полюшко Г. В. Стародавні київські ікони Миколи Мокрого і Миколи Пустинського: пошук утрачених раритетів. *Культурологічна думка*. 2016. № 10. С. 177–188.
3. Шуліка В. В. Ікони-лікувальники в сюжетному репертуарі борисівських іконописців. *Могиланські читання*. 2019. С. 249–254.
4. Шуліка В. В. Образ св. Миколая Чудотворця на Слобожанщині. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. 2012. № 19. С. 73–80.
5. Верещагина Н. В. Николай Мирликийский — духовный патрон новообращенного Киева. Одесса: Астропринт, 2012. 224 с.

УДК 745/749:929(І.В.Задорожний)(477.53-37)

Віктор ОСАДЧИЙ

Кременчук. Україна

ХУДОЖНЬО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОНУМЕНТАЛЬНО- ДЕКОРАТИВНИХ ТВОРІВ І.-В. ЗАДОРОЖНОГО КРЕМЕНЧУЦЬКОГО ПЕРІОДУ (1970 – 1972 РР.)

Публікацію присвячено монументально-декоративній спадщині Івана-Валентина Задорожного кременчуцького періоду. Протягом 1970–1972 рр., митець, застосовуючи нові мистецькі форми та індивідуальні стилістично-зображальні принципи створює художні образи історичної пам'яті та боротьби українського народу.

Ключові слова: Іван-Валентин Задорожний, монументально-декоративні твори, кременчуцький період, мозаїка, вітраж, рельєф.

The publication is dedicated to the monumental and decorative heritage of Ivan-Valentyn Zadorozhny of the Kremenchuk period. During 1970–1972, the artist, applying new art forms and individual stylistic and pictorial principles, creates artistic images of historical memory and the struggle of the Ukrainian people.

Key words: Ivan-Valentyn Zadorozhny, monumental and decorative works, Kremenchuk period, mosaic, stained glass, relief.

Суспільно-політичні процеси другої половини 60-х років ХХ століття та пов'язані з ними події, які відбувалися в цей період на теренах України, а саме: посилення тиску зі сторони влади, направлений проти неофіційного мистецтва і шістдесятників; перша хвиля арештів 1965 р.; публічний протест під час прем'єри фільму «Тіні забутих предків» у кінотеатрі «Україна»; оголошені вирокі щодо позбавлення волі 20 активістів у 1966 р.; загибель товаришки І.-В. Задорожного – А. Горської, у 1970 р., безпосередньо вплинули на світогляд і на зміни зображальних принципів І.-В. Задорожного.

Окреслені вище події, не могли не вплинути на ідейно-художні рішення, і як наслідок, на зображальні принципи монументально-декоративних творів, виконаних І.-В. Задорожним у Кременчуці, що в свою чергу створює підґрунтя і потребує поглибленого ви-

вчення та аналізу як кременчуцького періоду творчості мистця, в цілому, так і монументально-декоративних творів, які відносяться до зазначеного періоду. До того ж, мозаїчне панно «Моя Батьківщина» і бетонний рельєф «Весільне свято» стали першими з небагатьох робіт у творчому доробку мистця, виконаних в зазначених техніках, що ставить їх на окремих щабель в контексті дослідження мистецької спадщини І.-В. Задорожного.

Творчий спадок І.-В. Задорожного другої половини 1960-х рр., (час який передував кременчуцькому періоду), позначений основним чином станковими роботами – «Мої земляки» (1963–1965), «Мати. 37-й рік» (1965–1966), триптих «Мати» (1967–1969), «Садкам цвісти» (1970). Єдиним виключенням з наведеного переліку, і одночасно, першим монументально-декоративним твором у доробку мистця, стає виконаний І.-В. Задорожним, разом із запрошеними до співпраці Ф. Глушком і В. Перевальським, вітраж «Т. Шевченко і народ» (1969) у вестибюлі Червоного корпусу Київського національного університету. Тобто, перші масштабні та комплексні монументально-декоративні роботи у творчому спадку І.-В. Задорожного, відносяться саме до кременчуцького періоду.

Монументальні роботи з оформлення палацу культури дорожніх машин та міського палацу культури, проводилися майже одночасно, протягом двох років. Мозаїчне панно «Моя Батьківщина», загальною площею у 264 м² виконувалося у матеріалі разом з Б. Волковим і Г. Соколенком (першим директором Запорізького художнього музею) з 1970 р.

Зважаючи на художній задум, який передбачав дворівневу структуру мозаїки з різницею між тлом і зображальними елементами, розміщеними на бетонній «подушці» в межах 12–15 см., монтаж смальти проводився безпосередньо на сирий бетон задля чого, як свідчить тогочасна фотофіксація, фасад палацу культури був узятий у триповерхове рихтування з дерева.

Дворівнева структура мозаїки допомагає створити візуальний ефект глибини простору, який посилюється в сонячний день за рахунок контрасту світла й падаючих тіней тим самим підкреслює стилістичну узагальненість і плакатність композиційного рішення панно. Прийом контрасту глянцевого і матових поверхонь І.-В. Задорожний застосовує і при виборі матеріалу мозаїки, використовуючи для вирішення тла білі та світло-сірі тони нарізної неpolірованої керамічної плитки, в той же час, зображальні елементи вирішено з застосуванням кольорової смальти, яка має більш глянцеву поверхню.

Загальний ідейно-художній мотив мозаїчного панно перекликається із задумом полотна «Мої

земляки» не тільки своїм сміливим сюжетним рішенням, а й застосуванням прийому вводу постаті мистця у праву частину картинної площини мозаїки (аналогічно з картиною «Мої земляки»). Перед нами постає оповідання про життя та спротив українського народу, яке розпочинається з першої сюжетної групи із зображенням українців, які спілкуються між собою, тримаючи символічні предмети: книгу, як символ знань, і яблуко, як символ вічної молодості та безсмертя. На другому плані, символізуючи життя і вічність українського народу, зображено молоде дерево. Зазначена група – єдина, в якій жіноче вбрання прикрашено національними орнаментальними мотивами, а чоловіки, одягнуті у вишиванки, що виокремлює її з інших частин монументального твору. Продовжуючи оповідати, І.-В. Задорожний, в наступній сюжетній групі показує участь українського народу в Другій світовій війні.

Третя сюжетна група мозаїчного панно, беззаперечно є настільки ж цікавою, наскільки й сміливою у своєму ідейно-художньому задумі, зважаючи на час в який було створено монументальний твір. Перед нами розгортається сюжет в якому, завуальовано проступає український, антирадянський збройний спротив на території західних областей 1944–1956 рр. – зображення двох чоловіків зі зброєю, на першому плані, у характерному, для західної частини країни, українському національному одязі, за спинами яких, подано озброєного військового в радянському однострої, який немовбито спостерігає за чоловіками. Але головно в цій групі – це другий план, на якому показано жінку, що дістає (ховає) з льоху три гвинтівки.

Не менш цікавий та символічний сюжет постає перед нами в наступній, групі, де зображено четверо робітників, один з яких, тримаючи підняту ліву руку з розкритою долонею ніби, звертаючись до глядача з привітанням, одночасно символізуючи свободу віри, міркувань і думок українського народу.

І.-В. Задорожний, завершує композиційне рішення як сюжету так й усього монументального твору, зображенням постаті мистця-мислителя у правій руці якого – циркуль як символ прагнення до вищого й духовного, чесноти й прямоти, тим самим, підкреслюючи своє відношення до тогочасних суспільно-політичних процесів та пов'язаних з ними подій.

Головною і центральною частиною композиції мозаїки виступає зображення Жінки-Матері з дитиною, яка сидить на лівій руці та обіймає матір і паростком квітки – символом родючості і процвітання – у правій на тлі крони дерева життя. На другому плані, праворуч від дитини, зображені в польоті два голуби – символи любові та миру, над ними – сокіл як символ першобога Рода й охоронця дерева життя.

Необхідно також звернути увагу на зображальні елементи у вигляді неправильних прямокутників, трикутників та хвилястих ліній, які не тільки виконують декоративну об'єднувальну функцію в мозаїчному панно, а і насичені символічним змістом. Так, у лівій нижній частині мозаїки зустрічаємо графічні елементи у вигляді хвилястих ліній і перевернутого трикутника, що являють собою прадавні символи води й землі. У правій нижній частині розташований прадавній символ сонця у вигляді неправильного квадрату з сімома трикутниками. До того ж, декоративні елементи у вигляді ланцюжків з фігур неправильних геометричних форм «обіймають» усю композицію як праворуч, так і ліворуч та знаходяться між сюжетними групами, тим самим об'єднуючи твір стилістично й надаючи завершеність композиції. Можемо припустити, що ці елементи, за задумом І.-В. Задорожного, є культурним кодом – ДНК українського народу.

Наступними монументально-декоративними творами кременчуцького періоду І.-В. Задорожного які увійшли до комплексного оформлення міського палацу культури стали – панорамний вітраж «Наша пісня – наша слава» (150 м², лите скло, бетон), рельєф «Весільне свято» (110 м², бетон) і монументально-декоративна решітка (9х9 м.), розташована на вхідній групі споруди.

Робота над проектом розпочалася в 1970 р., наприкінці якого І.-В. Задорожний разом з Б. Волковим подають на розгляд художньої ради з монументально-декоративного та оформлювального мистецтва виконаний ескіз панорамного вітража (17х9 м.) і рельєфу (6х25 м.). Необхідно зазначити, що після доопрацювання й уточнення розмірів 21 січня 1971 р. художній раді був представлений картон вітража під назвою «Народна пісня», тобто назва «Наша пісня – наша слава» з'являється пізніше, можливо в процесі виконання, або після завершення робіт.

Вітраж займає всю фасадну частину фойє на першому та другому поверхах і композиційно складається з трьох частин, вертикальних основних на другому поверсі і горизонтальних, меншого розміру, на першому. Сюжетна лінія вітражу побудована на фольклорних мотивах українських народних пісень. Композиційним центром, як центральної частини вітражу так й усього монументального твору є козак Мамай на коні з кобзою у руках. Поряд з ним чоловік і жінка, які слухають пісню. На цій же частині зображено козаків, що плывуть на човні. Композиційним центром лівої частини вітражу є зображення трьох козаків-воїнів, котрі йдуть в похід. У центрі правої частини зображено молодих дівчину й хлопця, які разом тримають червоне яблуко – символ пізнання, поряд з ними, за описом В. Данилейка, – співець

Лель, що грає на сопілці, та мати Дана, яка «...умовляє долю, щоб світ був благосним до її дітей...» [2, с. 7]. Колористичне рішення вітражу складається з поєднання трьох кольорів – синього, який деякою мірою працює тлом вітража, жовтого і червоного. Для назви монументальної роботи І.-В. Задорожний, як було зазначено вище, використав цитату Т. Шевченка з твору «До Основ'яненка», – «Наша пісня – наша слава».

Вітраж активно насичений українською народною символікою, і в цілому, сприймається, як свято українського фольклору. У полотні вітражу включено зображення багатьох народних символів – калини, мальви, чорнобривців, яблук, сонця, місяця, птахів, тварин та зображення берегині – найдавнішого символу слов'ян.

Як стилістичне доповнення вітражу вирішена й декоративна решітка, яка складається з центральної (9х9 м.) і двох бічних частин (10х4 м.) та виконана в техніці гнутої металевої полоси шириною 80 мм. Центром композиції є напис «Палац культури», розміщений у центральній частині решітки, декоративні елементи виконані у вигляді пластичних рослинно-алегоричних елементів, які деяким чином повторюють графічний малюнок вітражу.

На відміну від декоративної решітки, бетонний рельєф «Весільне свято», розташований на бічному фасаді споруди, за характером стилістичного узагальнення сприймається окремим твором, хоча за змістом пов'язаний із вітражем. Перед глядачем розгортаються події українського весілля, скомпоновані в п'ять сюжетних груп, центром яких є постаті одружених молодят.

Підсумовуючи, необхідно навести слова Івана-Валентина Задорожного записані у особистому щоденнику в січні 1972 р., які максимально точно характеризують творчість мистця кременчуцького періоду та є актуальними в наш час: «Ні слава, ні гроші... Уміння нести свій хрест, свою віру. Я бачу щастя, воно повинно прийти до нас... Це нічого, що його побачать інші. Ніколи не відмовляйтесь від боротьби, навіть, коли вона здається неможливою» (Січень, 1972 р.) [1, с. 12].

Джерела та література

1. Задорожний В. Сторінки щоденника. З архівних джерел. *Образотворче мистецтво*, 1990. № 3. С. 11–12.
2. Іван-Валентин Задорожний: монументальне мистецтво, живопис, графіка. *Каталог виставки творів*. Київ: 1991. 65 с.

УДК:72.02.726

Ірина ВІТЕР

Харків, Україна

ХРАМ ЗАГАРТОВАНИЙ ЧАСОМ – УСПЕНСЬКИЙ КАФЕДРАЛЬНИЙ СОБОР МІСТА КРЕМЕНЧУКА

У статті розглядається історія існування Успенського собору в Крюкові, який розташований у місті Кременчук, з моменту його виникнення у XIX столітті до теперішнього часу. Особлива увага приділена певним різним стану храму в певний період, а саме: громадянська війна у 1917-му році; Друга світова війна; антирелігійна кампанія під час радянської влади, а також періоду церковної свободи після 1991-го року і аж до сьогодні. У науковій роботі визначено значення пам'ятки для духовного життя громади та культурної спадщини регіону.

Ключові слова: храм, кафедральний собор, купол, будівля, іконостас

The article examines the history of the Assumption Cathedral in Kryukiv, located in the city of Kremenchuk, from its construction in the 19th century to the present. Particular attention is paid to certain different states of the temple in a certain period, namely: the civil war in 1917; World War II; the anti-religious campaign during the Soviet regime, as well as the period of church freedom after 1991 and up to the present. The scientific work determines the significance of the monument for the spiritual life of the community and the cultural heritage of the region

Key words: Temple, cathedral, dome, building, iconostasis

Успенський кафедральний собор є найстарішою храмовою будівлею Кременчука. Входить до архітектурних пам'яток міста. З 2007 р. – кафедральний собор новоутвореної Кременчуцької та Лубенської єпархії.

Історія собору сповнена випробувань і важких подій, але завдяки небайдужості священників та парафіян ми маємо можливість бачити храм Успіння й сьогодні.

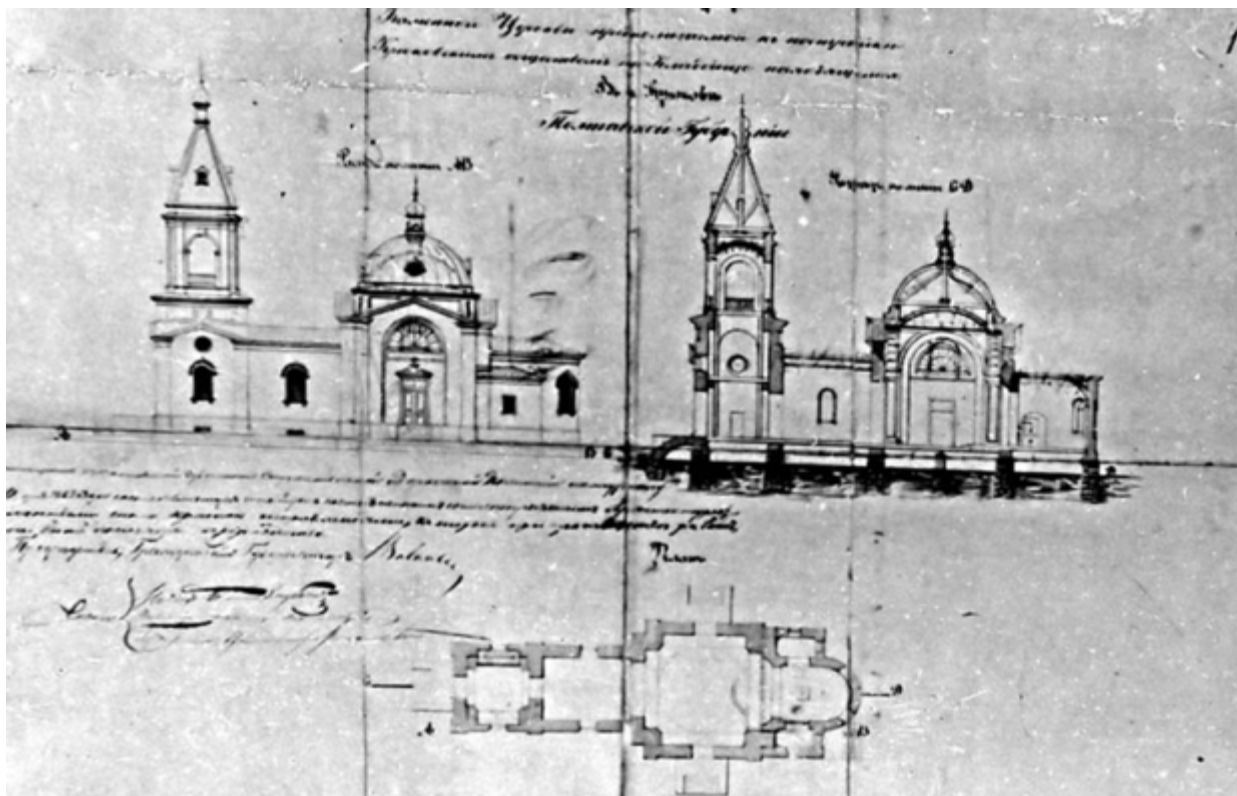
У XIX ст. на території правобережжя міста Кременчука знаходилося п'ять чинних церков: Хрестовоздвиженська, Мучениці Олександри, Покровська, Різдва Богородиці та Успенська. Кам'яна церква Успіння Божої Матері почала будуватись у 1863-му р. спеціально для Крюківського кладовища. На прохання

місцевої спільноти, міський архітектор Олександр Несвітський готував проєкт кам'яного храму, який був призначений тільки для відспівування померлих, та виконання обрядів, які пов'язані з похованням. Будівництво було завершено у 1877 р., церкву освятив архієпископ Полтавський та Переяславський Іоанн (в миру Олексій Петін). В 1897 р. поруч із церквою, за фінансуванням крюківчан Дмитра та Євдокії Саніних, була зведена церковнопарафіяльна школа. Про це слугує нагадуванням дві пам'ятні дошки в цоколі з написами: «Це училище побудовано від старань Дмитрія й Євдокії Саніних травня 1897 р.» та «Для посилення освіти дітей та жителів м. Крюкова в 1897 р. 15 вересня». Подружжя було поховане на Крюківському кладовищі.

У 1917 р. на просторах імперії відбулася революція, що призвело до закриття храмів в Кременчузі, але за словами парафіянки Віри Шкуратиhi, богослужіння в Успенському храмі відбувалися до 1927 р. У 1929 р. в СРСР розпочалася антирелігійна кампанія. Постановою місцевої ради Кременчука богослужіння у храмі було заборонено і припинено. Деякі ікони та інше церковне начиння забрали додому парафіяни. Атеїстичний актив місцевого вагонзаводу, що складався переважно з молодих робітників, демонтував внутрішнє оздоблення церкви: іконостаси, кіоти, свічники та інше. Надворі молотами розбили скинуті з дзвіниці дзвони і відправили до заводу на переплавляння. Для того, щоб храм позбувся вигляду культової споруди та став схожим на звичайні міські будівлі, був розібраний купол і дзвіниця, великі аркові вікна заклали цеглою та зробили меншими й прямокутними. Після остаточного закриття та перебудови храму, в колишній храмовій будівлі та будівлі школи, що була поруч працював «робочий факультет». В приміщенні самої церкви зробили спортивний зал, а в підвалах зберігали продукти харчування (консервацію) для потреб заводських їдалень. Церква використовувалась не за призначенням до 1942 р.

Під час Другої Світової війни собор слугував для допомоги мирному населенню Крюкова. Зі слів краєзнавця Євгена Бергера, коли німецькі війська окупували місто, тут таємно існувала група партизанів під керівництвом лейтенанта Дніпрова, який очолював робітниче училище №6. «Звичайно, це було дуже ризиковано, але Бог милував. До речі, коли німці підійшли до Москви, генсек комуністичної партії Радянського Союзу Йосип Сталін дав слово: якщо вийде переможцем, церкви не чіпатиме. Тож після війни священників стали випускати з ГУЛАГу» – казує краєзнавець Євген Бергер.

У 1942 р., під час німецької окупації, завдяки проханням громади до бургомистра Пугача, церкву відновили, тут служили протоієреї Іоанн Лазурський,



Іл. 1. Проект храму, створений Несвіцьким



Іл. 2. Вигляд церкви 50-ті роки

Григорій (?) та протодіакон Стефан. Відомі імена деяких парафіян того часу. Це Сергій Макогон, каменотес крюківчанин, Григорій Климович, містянин, який робив кіоти на ікони, Григорій Попенко, Євдокія Резніченко, Домнікія Піщана та Параскева Іванюк з Малого Кобелячка, Єфросинія Андрєєнко, подружжя Лука Іванович та Єлизавета Марківна [1, с. 5].

Відкритий у 1942 р. храм мав руйнування: у східній стіні (вівтарнім аспіді) від влучання снаряда був вибитий велетенський отвір, який швидкокоруч заклали цеглою. У вівтарі лежало багато сіна, на місці іконостаса була перегородка з фанери, а в самому



Іл. 3. Богослужіння в храмі приблизно у 60-их роках



Іл. 4. Вигляд храму у 1989 році



Іл. 5. Створення нового куполу у 2021 році



Іл. 6. Вигляд вівтаря з 1970 по 2014 рік

храмовому приміщенні знаходилися спортивний інвентар. Простір під куполом перекрито низькою стелею (залишалося до 1989 р.).

Під час війни іконостас був зроблений зі старих домашніх ікон в кіотах (парафіяни повернули до храму старі ікони). Після війни іконостас був написаний художником самоучкою. На деяких старих фото можна побачити, що він був одноярусним, на вівтарному склепінні була зображена євхаристійна чаша, оточена янголами по боках. З часу Другої світової війни богослужіння у храмі не припиняється і донині. Служили спершу лише молебні та панахиди, бо ще не було антими́нсу [1, с. 3]

У 50-ті рр. храм поступово набуває вигляду близького до автентичного. В цей час був розпочатий новий етап відновлення будівлі. Майстром Сергієм Макогоном було створено проектування нового великого дерев'яного купола, критого залізом, а на місці дзвонарі, був розташований менший купол.

У 60-ті рр. церква знову зазнавала ударів від нової антирелігійної кампанії радянської влади. На думку директора та педагогічного колективу школи, що розташована поруч із храмом, храм негативно впливав на учнів. У зв'язку з цим, архімандриту Порфи́рію, настоятелю храму, довелося додати значних дипломатичних зусиль для налагодження конструктивних відносин із сусіднім закладом і запобігти закриттю церкви (до школи з церкви було передане водяне опалення). Церква і освітній заклад були відокремлені високим парканом. Це задовільнило педагогічний склад школи, але потім храм знову попав під ще одну радянську антирелігійну кампанію, і архімандриту повідомили, що церква знята з реєстрації та офіційно оголошена закритою. Але за допомогою генерала Трихлеба, який виступив на захист храму на одній із сесій міськвиконкому, собор продовжив існування. Довгий час Успенський собор був єдиним що працював як діючий храм в Кременчузі.

У 70-ті роки старостою Свято-Успенської церкви стає Микола Кононенко, який багато зробив для тогочасного оздоблення храму. Він власноруч придбав церковне приладдя та замінив дерев'яні сходи бетонними. Також був замовлений у Харкові новий високий іконостас з писаними олійними фарбами іконами (ікони дванадесятих свят, пророчий ряд). Цей іконостас простояв до 2014 р.

З 1980-го по 1986 р. храм розписувався художниками Сергієм Вересним, Григорієм Аристовим, Ігорем Кірманом. У 1988-му р., на честь тисячоліття хрещення Київської Русі, було розпочате будівництво нового купола, але оскільки купол будували без належного проекту, він вийшов більшого розміру від автентичного. Деякі мешканці Кременчука навіть порівнювали його з мечеттю. У 1997-му р., за допомогою

коштів та зусиль місцевого вагонобудівного та сталеливарного заводу, які колись власноруч нищили храм, було відновлено дзвіницю.

У 2010-их рр. собор був у майже аварійному стані, про це повідомив журналістів єпископ Кременчуцький та Лубенський Тихон. Причина полягала в тому, що храм, протягом тривалого часу, був покритий шаром ізоляційного матеріалу (штукатурка «шуба»), який пошкодив його природний повітряно-волого обмін. Через високі ґрунтові води відбулося значне потрапляння вологи в структуру стіни що призвело до майже аварійного стану будівлі. Була проведена технічна експертиза, старі шари тиньку було видалено.

У 2014-му р. був відреставрований фасад, зараз він блакитного кольору, як символ того що храм перебуває під опікою Божої Матері. У тому ж році був зроблений новий іконостас, але вже з друкованими зображеннями.

У 2021 – 2022 рр. завдяки настоятелю храму Петру Герасименко, були виготовлені нові куполи, які наблизили зовнішній образ храму до автентичного вигляду.

Джерела та література

1. Євселевський Л. І. Кременчуччина з давніх часів до XIX століття: істор. Нарис. Полтава: Криниця, 1995. 56 с.
2. Крот В. О., Осташко О. І., Стегній П. А., Юшко В. М. Нарис історії Кременчука. Кременчук: Берізка 1995. 95 с.
3. Лушакова А. Н., Євселевський Л. І. Улицями старого Кременчука. Кременчук: вид. Кременчук, 2001. 213 с.
4. Лушакова А. Н., Якименко М. А. Кременчуку – 435 років: матеріали наук.-практ. конф., м. Кременчук, 2006. 43 с.
5. С любов'ю о храме успения Крюков. URL: <https://www.facebook.com/viavakum/posts/914837628587967>
6. Успенский кафедральный Собор находится почти в аварийном состоянии. URL :https://www.telegraf.in.ua/kremenchug/13458-uspenskij-kafedralnij-sobor-nakhoditsya-v-avarijno_13458.html (дата звернення: 13.11.2024).
7. Самому древнему собору Кременчука 125 лет! URL:https://www.telegraf.in.ua/yandex/2012/10/15/samomu-drevnemu-soboru-kremenchuga-125-let_10025092.html (дата звернення: 14.11.2024)



Іл. 7. Новий віттар



СПИСОК АВТОРІВ

Андріанова Олена. Кандидатка хімічних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», директорка. м. Київ, Україна.

Антоненкова Наталія. Художниця-реставраторка, викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Бабій Ігор. Аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. м. Київ, Україна.

Біскулова Світлана. Кандидатка хімічних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», провідна наукова співробітниця. м. Київ, Україна.

Богдан Анастасія. Художниця-реставраторка III категорії. Національний науково-дослідний реставраційний центр України (ННДРЦУ). м. Київ, Україна.

Богданова Ірина. викладачка кафедри техніки та реставрації творів станкового та монументального живопису. Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури. м. Київ, Україна.

Вітер Ірина. Студентка 4 курсу ОПП Реставрація та експертиза творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Долуда Анатолій. Кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Провідний науковий співробітник ННЦ «Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса». м. Харків, Україна

Друль Мирослава. Завідувачка сектором науково-дослідної реставрації. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. м. Львів, Україна

Жернокльов Костянтин. Кандидат хімічних наук, доцент, доцент кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Карпів Василь. Художник-реставратор. Аспірант кафедри реставрації творів мистецтва. Викладач кафедри реставрації творів мистецтва. Львівська Національна Академія Мистецтв. м. Львів, Україна.

Кілочко Максим. Художник-реставратор. Директор Cadmium Art Center. Лауреат муніципальної премії ім. С. Васильківського. м. Харків, Україна

Кішкурно Олена. Художник-реставратор. Старша викладачка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Кость Люба. Завідувачка художньо-меморіального музею О Кульчицької. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. м. Львів, Україна

Леоненко Валерія. Реставраторка художніх виробів та декоративних предметів. Національний музей історії України, відділ наукової реставрації. м. Київ, Україна.

Литвиненко Владислав. Художник-реставратор, викладач кафедри рисунку та проєктної графіки Хмельницького національного університету. м. Хмельницький, Україна

Максименко Лідія. Художниця-реставраторка, бакалавр реставрації творів мистецтва. м. Харків, Україна

Муравець Марта. Художниця-реставраторка. Асистентка кафедри образотворчого мистецтва. Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна

Осадчий Віктор. Доктор філософії, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва. Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського. м. Кременчук. Україна

Погрібна Мирослава. Студентка 1 курсу ОПП «Реставрація та експертиза творів мистецтва». Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Погрібний Артем. Художник-реставратор олійного живопису вищої категорії. Харківська філія Національного науково-дослідного реставраційного центру України. м. Харків, Україна

Пукліч Ольга. Аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Провідний судовий експерт Київського відділення ННЦ «Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса». м. Харків, Україна

Романенко Надія. Художниця-реставраторка. Здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня, освітньої програми «Реставрація станкового та монументального живопису», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури /Національний науково-дослідний реставраційний центр України, відділ поліхромії. м. Київ, Україна.

Сагайдак Максим. Художник-реставратор, викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. м. Київ, Україна.

Соколова Дарина. Художниця-реставраторка. Аспірантка кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Стрельцова Анастасія. Здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня, освітньої програми «Реставрація станкового та монументального живопису», Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури м. Київ, Україна.

Терехов Максим. Художник-реставратор, доктор філософії, старший викладач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. м. Харків, Україна

Фітценрайтер Даніель. Реставратор живопису. Фондація прусських палаців та садів Берлін-Бранденбург / Fitzenreiter Daniel. Gemälderestaurator. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin – Brandenburg. м. Потсдам, Німеччина.

Целуйко Олена. Художниця-реставраторка олійного станкового живопису вищої категорії. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. м. Львів, Україна

Чекаль Олексій. Аспірант. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Науковий співробітник Музею книги і друкарства України, запрошений професор Florence Classical Arts Academy. м. Харків, Україна. Дизайнер Національного заповідника «Києво-Печерська лавра».

Черняхівська Олена. Кандидатка історичних наук, провідна наукова співробітниця відділу наукової реставрації, консервації та експертизи. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». м. Київ, Україна.

Шпак Арсен. Аспірант, асистент кафедри ГМК. Національний Університет «Львівська Політехніка». Інститут поліграфії та медійних технологій м. Львів, Україна.

Шуліка Вячеслав. Художник-реставратор, кандидат мистецтвознавства/PhD, доцент, завідувач кафедри реставрації та експертизи творів мистецтва. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Голова секції реставрації творів мистецтва ХО НСХУ. м. Харків, Україна

Міжнародна наукова конференція

30 РОКІВ КАФЕДРИ РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЕКСПЕРТИЗИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Кафедра реставрації та експертизи творів мистецтва

22 листопада 2024 року

Матеріали міжнародної наукової конференції

Свідоцтво про внесення до держ. реєстру суб'єкта видав. справи
ДК № 860 від 20.03.2002 р.

Оригінал-макет підготовлено в редакційно-видавничому відділі ХДАДМ

Відповідальний за випуск: Владислав КУТАТЕЛАДЗЕ

Комп'ютерна верстка: Тетяна КОЗАЧЕНКО

ХДАДМ, Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Україна, 61002, Харків-2, вул. Мистецтв, 8.



КАФЕДРА
РЕСТАВРАЦІЇ
ТА ЕКСПЕРТИЗИ
ТВОРІВ
МИСТЕЦТВА