

Міністерство культури і інформаційної політики України

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Факультет «Образотворче мистецтво»

Кафедра Реставрації та експертизи творів мистецтва

Пояснювальна записка

до дипломної роботи

бакалавра

(освітньо-кваліфікаційний рівень)

на тему: **«Дослідження робіт, що були створені для оздоблення
вхідних груп “джентельменських лавок”. Діва Марія з
немовлям Христом та Іоанном Хрестителем, Свята мучениця
Варвара та Апостол Петро. Н.х.1593 рік, дошка, олія, 20х40
см.»**

Виконала: студентка 4 курсу РЕТМ.

Спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Батуліна А.

Керівник ст. викл. Деревянко А. Ю.

Харків – 2025 року

Вступ

Об'єкт дослідження:

Ансамбль із трьох живописних панелей, що оздоблюють дверцята чоловічих лав у місті Генарп, Швеція.

Предмет дослідження:

Передреставраційне дослідження живописного ансамблю.

Мета дослідження:

Полягає у визначенні історико-культурного контексту, техніко-технологічних особливостей та стану збереження живописного ансамблю з подальшим обґрунтуванням доцільних напрямів його реставраційного опрацювання.

Завдання дослідження:

1. Створення комплексної картини історичного контексту творів.
 - а) Визначення обставин створення церкви та живописного ансамблю: час, авторство, замовник, релігійно-культурне середовище.
 - б) Дослідження трансформацій ансамблю впродовж часу: візуальні й семантичні зміни, вплив релігійних реформ, сучасне використання та сприйняття.
2. Ідентифікація зображених образів та їх іконографії.
3. Оцінка стану збереження живописного ансамблю.
4. Проведення досліджень для аналізу стану і матеріалів творів.
5. Визначення та візуалізація попередніх реставраційних втручань на основі проведених досліджень.
6. Формулювання та обґрунтування попереднього плану реставраційних заходів.

Розділ 1. Історико-мистецтвознавчий аналіз

1.1. Культурно-історична характеристика комплексу церкви Генарпа

Реформація в Данії 1530-х років, як і в Швеції, спричинила застій у церковному будівництві. Особливістю данської Реформації було ставлення до монастирів: вони не були закриті, хоча й обкладалися податками. Більшість парафіяльних священників не стали жертвувати своїми місцями й влилися в нову лютеранську церковну структуру, поступово відмовляючись від використання католицьких релігійних символів. Саме в цьому контексті згодом була зведена та оздоблена церква Генарпа (Genarp kyrka) — з очевидним католицьким впливом.

Вона займає особливе місце серед церков регіону, адже це єдина збережена церква, збудована в Сконе (Skåne) протягом XVI століття. Церкву Генарпа можна розглядати як архітектурне втілення того, що прийнято називати «дворянською епохою» (приблизно 1536–1660 pp.), яка асоціюється з розквітом приватного ренесансного будівництва, зокрема замків і маєтків. Її зовнішній вигляд практично не змінився з часу будівництва. Незважаючи на те, що церква була побудована для лютеранських богослужінь, вона мало чим відрізняється від середньовічних храмів. План у вигляді тринавної базилики зі збройовою палатою на південному заході та стрункий підйом шпиля є прикладами середньовічної церковної будівельної традиції. Суворі та неприкрашені поверхні стін церкви також пов'язані з дизайном архітектури пізнього середньовіччя. З тим, в дизайні церкви читаються і ренесансні елементи.

Сьогодні церква Генарпа є однією з 28 будівель у країні, де все ще є частини свинцевого даху. Раніше свинець був відносно поширеним покрівельним матеріалом, але більшість свинцевих дахів замінили іншими матеріалами, такими як цегла, мідь або жерсть. Таким чином, свинцевий дах святині має історичну архітектурну цінність і водночас ілюструє, як колись виглядали інші дахи церков. Свинець також знайдено в єдиному вікні, яке не було замінено під час реставрації в 1870-х роках, яке знаходиться в північній стіні захристії. Збережене вікно має освітнє значення, оскільки показує, як колись виглядали вікна, що залишилися у церкві.

З церквою Генарпа пов'язано кілька легенд. Одна легенда розповідає, що з самого початку церкву планувалося побудувати поруч із замком Хекеберга,

але будівельний матеріал, який туди привезли, невидимі сили вночі винесли назад у село Генарпа, тому церкву довелося побудувати там, де вона зараз стоїть. Інша історія розповідає, що під час будівництва церкви, будівельники не могли змусити церкву стояти, тому що вони будували не в тому місці. Тоді було випущено двох бичків-близнюків, яким дозволили йти, як їм заманеться. Там, де вони зупинилися, і постала церква. Остання легенда, пов'язана з церквою Генарпа, розповідає про виставу привидів, ніби вранці на Різдво вони мандрують між церквою Генарпа та кафедралом Лунда (Lunds Domkyrka), а поряд біжать вогнедишні собаки.

Також відомо, що при будівництві церкви Генарпа була знесена невелика середньовічна церква, яка знаходилася приблизно на тому ж місці. Під час реставрації у 1930-х роках було знайдено підніжжя купелі, яка, ймовірно, належала середньовічній церкві. Знань про колишню церкву сьогодні майже немає.

Інтер'єр церкви Генарпа не зазнав серйозних змін і все ще зберігає значні частини свого оригінального оздоблення. Церква має добре узгоджений світлий інтер'єр із білими стінами без прикрас, що характерно для ранньопротестантського стилю оздоблення. Велика частина первісного інтер'єру церкви зберіглася і має високу культурну та історичну цінність. Прикладом цінного елементу інтер'єру є панські лави, що незмінно займають має місце в передній частині церкви, і мають цікаві розписи на дверцятах.

1.2. Атрибуція живописного ансамблю

Замовником церкви Генарпа був датський політичний діяч Хак Ульфстанд (Hack Ulfstand) – опікун та ментор майбутнього Крістіана IV — який мешкав у замку Хекеберга (Häckeberga slott). Протягом 1580-х років родина Ульфстандів проводила все більше часу у своєму маєтку Хекеберга, тому вважалося необхідним побудувати гідну святиню як місце поховання для нього самого та його дружин. У 1589 році померла перша дружина Хака - Пернілла Гойє, і, ймовірно, пряма потреба в місці для її поховання призвела до початку будівництва церкви наступного року. Друга дружина Хака Ульфстанда, Анна Парсберг, померла в 1592 році. Сам рейхсмаршал помер у 1594 році. Всі вони і наразі поховані у цій церкві, однак їх останки були переміщені на нижчі посади в церкві, коли пізніші лорди Хекеберга зайняли їхнє місце в хорі.

Будівлю церкви було зведено за 3 роки 1590-1593, що правда смерть замовника у 1594 році, ймовірно, перервала роботи із зовнішнього оздоблення.

Про це свідчать сліди підготовки порталів з пісковика на західному вході костелу та брамі зброярні. Таким чином, можна передбачати дату створення, оздоблення та установлення меблів на цей період, оскільки вони були створені під замовлення. Про це яскраво свідчить напис на панських лавах, який містить рік: *GOT BEWARDEIN INGANG VNDAS GANG ETZ 1593* (іл.). В перекладі: «Бог зберігає твій вхід і вихід. [Рік] 1593» (Переклад мій – Батуліна А.Г.). Це цитата Псалма 121:8 «Господь буде стерегти твій вихід і вхід відтепер і довіку.», де рік вказано, імовірно, як час освячення панських лав або церкви в цілому. Також на вік панських лав вказує проведений у 2001 Році дендрологічний аналіз. Він показав, що дерево, використане для виготовлення цих лав, було зрубано до 1600 року у віці 150-200 років. []

Живописні зображення на дверцятах панських лав, ймовірно, були створені одночасно з самими лавами — тобто в 1593 році, про що свідчить вказаний напис. Це також підтверджується стилістичними ознаками пізнього ренесансу, характерними для періоду 1550–1600 років у Сконе, а саме: тонка орнаментальність, поєднання ренесансної симетрії з виразними декоративними деталями, тяжіння до античних мотивів, акантових листків і складних карнизів. У живописі цього періоду часто спостерігається м'яке світлотіньове моделювання, увага до об'єму постатей, стримана, але вишукана кольорова палітра.

Особистість автора наразі не вдалося точно встановити, але є підстави припускати, що як лави, так і кафедра виконані в одній майстерні, імовірно в Мальмо. Це видно зі схожого стилю різьблення та загальної декоративної логіки, а також підтверджується дендрологічним аналізом та історичними відомостями щодо майстринь регіону. Ймовірно, меблі виготовлялося під конкретне замовлення, у тісній співпраці з замовником.

З тим, в процесі досліджень було встановлено встановлено автора композицій творів – Кріспейн (Кріспін) ван де Пассе Старший, та самі твори-натхнення для живописного ансамблю.

На лавах, включно з зображеннями на їх дверцятах, наявні ознаки пізніших реставрацій. Наприклад, деякі частини могли бути покриті морилкою або іншим темним покриттям, що могло дещо змінити сприйняття оригінальних поверхонь. Деякі деталі, як намальована текстура дерева навколо гербів, можуть бути пізнішого походження.

Щодо іконографії, найімовірніше, зображення представляють три богословські чесноти — віру, надію та любов. Водночас, відсутність німбів, підписів чи прямих атрибутів робить інтерпретацію відкритою. Це могло бути

зроблено навмисно, враховуючи контекст постреформаційної Данії, а далі Швеції, де культ святих був офіційно скасований. Зображення мали би виконувати символічну або моральну функцію, а не слугувати об'єктом поклоніння.

1.3. Трансформація образів і їх сприйняття

Після Реформації сакральне мистецтво в Скандинавії пережило чималі зміни: старі образи не завжди знищувалися, але перестали функціонувати як раніше. Частина з них могла зберегтися завдяки естетиці, інерції, відомості старомодних митців чи зразків — або просто тому, що реновації потребують часу та коштів. Але разом зі зміною богослов'я змінювалося і сприйняття. Якщо раніше настінне зображення в храмі мало повчати, надихати, слугувати прикладом — то тепер воно могло залишитися лише декором, пережитком старих часів.

Зображення в Генарпі були створені вже після Реформації, у 1593 році, коли офіційно культ святих було скасовано на території Сконе, а візуальна мова церкви змінилася. Проте в ансамблі ще читаються дореформаторські ідеї — в композиціях, атрибутах, у самому прагненні говорити через образ, що нетипово для сучасної протестантської церковної традиції. Образи отримали нові імена, новий сенс, але зовнішньо все ще говорили знайомою старою мовою.

З часом ця мова почала стиратися. Частково — буквально: фарба перестала триматися ґрунту, а окремі релігійні атрибути були приховані. Частково — символічно: навіть якщо фігура стоїть на своєму місці, її більше не впізнають. Вона вже не частина проповіді, не моральна настанова. Місцеві прихожани часто навіть не підозрюють, що саме зображено. Дехто припускає, що це якісь «біблійні жінки» або «старі святі», але конкретики немає. Навіть представники церкви не можуть дати точну відповідь. І це не про неухважність чи байдужість — це про те, як символ втрачає функцію.

У цьому сенсі трансформація відбулася на кількох рівнях:

- матеріальному (втрати, реставрації, зниклі елементи);
- релігійному (зміна контексту і ставлення до образу);

-на рівні колективної пам'яті (припинення передачі знань про релігійні символи);

-у культурно-політичному аспекті (регіон Сконе належить Швеції вже 367 років — з 1658 року).

Цікаво, що всі п'ять фігур в ансамблі позбавлені німбів і підписів. Проте навіть якби ці деталі були, роль ансамблю, ймовірно, не змінилася б. Це підтверджують численні написи на інших мистецьких об'єктах у церкві — на могильних плитах, гербах, кафедрі — всі вони датською. З мовознавчого боку, шведи можуть впевнено читати та розуміти датську, особливо в Сконе, де місцевий діалект — «сконська» — нагадує мову дитини з батьками з двох відповідних країн. Але вони зазвичай не хочуть цього визнавати. Численні війни на цій території призвели до вже майже гумористичного, але все ще живого протистояння народів. Можливо, частково з цієї причини мистецькі витвори в Генарпі й досі потерпають від забуття — вони досі асоціюються з ворожою країною, чужими іменами. І саме тому вони заслуговують на увагу — не як реліквії, а як сліди складного діалогу між вірою, часом і образом.

1.4. Іконографічний аналіз

На зовнішніх сторонах дверцят панських лав зображено три сюжети, що формують єдиний живописний ансамбль (іл.). Вони розміщені на трьох з чотирьох доступних поверхнях, тоді як четверта наразі порожня (іл.) . Місцеві джерела описують ці зображення стисло і вбачають в них втілення Любові, Надії та Поміркованості. Як зазначено в місцевому описі: *En kvinna bärande ett barn på vänstra armen och ledande ett annat barn vid höga handen symboliserar kärleken, en gestalt med ett ankare symboliserar hoppet och en annan gestalt med en dryckesbägare symboliserar måttligheten.* [1, с. 19]

У перекладі: «Жінка, що несе дитину на лівій руці та веде іншу дитину правою рукою, символізує любов, фігура з якорем символізує надію, інша фігура з чашею для пиття — поміркованість». (Переклад мій — Батуліна А.Г.)

Такий аналіз є певною мірою спрощеним і викликає сумніви з точки зору християнської етики, яка розрізняє два окремі типи чеснот: богословські та кардинальні.

До перших належать:

- Віра — довіра до Бога та прийняття Його настанов;

- Надія — уповання на Божу милість і сподівання на спасіння та вічне життя;
- Любов — найвища з трьох, що втілює жертвну любов до Бога і ближнього.

Кардинальні ж чесноти становлять окрему етичну систему:

- Мудрість — розсудливість і виваженість у діях;
- Справедливість — прагнення віддати кожному належне;
- Мужність — витримка перед труднощами;
- Поміркованість — самоконтроль, помірність і стриманість.

Ці образи формують дві непересічні групи і зазвичай зображуються в рамках власного типу чеснот. Їх часто формують в ансамблі, такі як в Генарпі, при цьому дотримуючись логіки християнської етики, тобто не змішуючи дві ідеологічні системи.

Зважаючи на це, малоімовірно, що автор зображень в Генарпі свідомо включив до композиції одну кардинальну чесноту поряд із двома богословськими. На користь цього свідчить і кількість сцен — три, що точно відповідає числу богословських чеснот, але не кількості дверцят панських лав, яких чотири. Таким чином, немає підстав припускати, що первісно в ансамблі були присутні всі сім чеснот, або що частина зображень була втрачена з часом.

Оскільки наразі не існує відомих фахово обґрунтованих теорій або навіть гіпотез щодо ідентифікації фігур, зображених на дверцятах панських лав у Генарпі, у цій роботі висувається власна. Вона ґрунтується на іконографічному аналізі, вивченні атрибутів, історичного та культурного контексту, а також порівнянні з аналогами й можливими джерелами натхнення. Згідно з нею, зображення трактуються як три богословські чесноти — Віра, Надія та Любов

1.4.1. Віра (Fides)

Образ першої чесноти, саме ідентифікація якої відрізняється від названого джерела, знаходяться по праву руку від основного проходу церкви (іл.). Зображено босу фігуру на темному фоні. Вона вдягнена в червоні, сині та коричневі одяги — поєднання кольорів, що асоціюються з жертвністю, небесним і земним початками відповідно. Її погляд опущений, а обличчя спокійне і задумливе. В правій руці вона тримає чашу, яку піднімає на рівень

обличчя. Цей келих є символом причастя, оскільки в ньому зберігається виноградний напій – кров Христа. В лівій – дерев'яний хрест. Примітно, що горизонтальна перекладина хреста майже не читається: можливо, вона була втрачена з часом або стерта свідомо (іл.). Обидва атрибути класичні для іконографії Віри, зокрема в католицькій та протестантській традиції (іл.).

Імовірно, саме нечіткість горизонтальної перепони хреста призвела до непорозуміння щодо ідентичності чесноти. Зокрема, Поміркованість також зображується з чашею, що символізує вміння утримуватися від надмірностей, особливо у споживанні їжі, пиття чи інших тілесних задоволень (іл.). Проте, на відміну від Віри, їй не притаманний атрибут хреста. Натомість, вона часто тримає глечик, переливає рідину з однієї ємності в іншу, символізуючи пошук балансу. Ця чеснота чудово співвідноситься зі скандинавським поняттям «lagom», що в перекладі – достатньо, ідеальна кількість. Таким чином, її зображення в церкві регіону Сконе є цілком виправданим і могло не викликати запитань у редакторів твору.

1.4.2. Надія (Spes)

Друга фігура, імовірно уособлення Надії, знаходиться по іншу сторону панських лав від Віри – на протилежних дверцятах (іл.). Її образ більш динамічний — вона піднімає очі до верхнього краю зображення — до Бога. Цей жест символізує сподівання на краще, на милість, звернення до вищого. Одяг фігури — в охристо-коричневих тонах, простий, стриманий. Такий його вигляд узгоджується з поширеним алегоричним образом Надії. На правій її руці сидить птаха (іл.). Можливо, це голуб ластівка, але найімовірніше – жайворонок. Птах – це знак легкості, віри в майбутнє і звістки про краще. Іншою рукою фігура притримує предмет, в якому можна розгледіти якореподібну форму (іл.). Вона дещо важко читається, тож для аргументації цього припущення я додаю порівняльний рисунок (іл.), на якому зображено аналогічний якір з іншої пам'ятки, а також інше зображення Надії.

Якір є головним символом і атрибутом Надії в християнській іконографічній традиції. Він має глибоку, багатозначну символіку. Як він утримує корабель на місці, так надія утримує душу від відчаю, надаючи сенс земному життю і даруючи впевненість в загробному. У ранньохристиянській традиції якір зображувався на надгробках або в катакомбах, як символ сподівання на воскресіння. Цей образ як символ Надії походить з Послання до євреїв 6:19: «Маємо цю надію як якір для душі, безпечний і міцний, який входить за завісу».

1.4.3. Любов (Caritas)

Третя фігура — це жінка з двома дітьми, яка, ймовірно, уособлює Любов (іл.). Вона розташована окремо від інших двох чеснот на дверцятах іншої панської лави, проти звернена до образу Віри, що створює враження завершення послідовності трьох богословських чеснот. Її образ спокійний, м'який, сповнений тепла. Жінка одягнена у світлі, пастельні кольори — рожеві, жовті та білі відтінки, що в християнській символіці асоціюються з милосердям, світлом, духовною чистотою та благодаттю.

Вона тримає немовля на руках і одночасно веде старшу дитину за руку. Така композиція не лише підкреслює турботу та безумовну відданість, а й буквально ілюструє християнське розуміння «агаре» — жертвовної, безкорисливої любові, зверненої до ближнього. Цей образ перегукується з поширеним іконографічним типом Любові як матері, що опікується сиротами або вбогими.

Попри композиційну подібність до класичних алегорій Любові, ця версія позбавлена її звичних атрибутів. У середньовічній та ренесансній іконографії Любов часто зображувалася з вогнем (символ палаючого серця), серцем, чашею, птахом-феніксом чи ягням, що символізують жертву, чистоту та духовну відданість. Відсутність подібних символів у зображенні з Генарпа може свідчити як про спрощення сюжету для локального сприйняття, так і про особливу увагу до побутового, людського аспекту любові — материнства, турботи й близькості.

Поза жінки — фронтальна, спокійна, без динамічного жесту — створює відчуття стабільності та тиші. Її обличчя позбавлене екстатичних або надмірно емоційних рис, що часто супроводжують зображення Віри чи Надії. Така стриманість вказує на глибину й сталість любові, яка діє не через героїчні вчинки, а через щоденну присутність та самовіддачу.

Загалом, цей образ Любові вирізняється інтимністю, побутовістю, і водночас біблійною глибиною — він тяжіє більше до реального втілення чесноти в житті віруючого, ніж до умовної алегорії.

1.4.4. Спільні риси

Зображення об'єднані кількома спільними рисами. Всі фігури, включно з дітьми коло Любові, босі, що може свідчити про їхню алегоричну природу та відсутність земного статусу. Вони стоять на однаковому світлому півколі, що нагадує пагорб, проте імовірно покликане імітувати підлогу ніш, в яких і розміщені фігури. Такий ефект часто використовують для створення ілюзії продовження простору, як портал до невидимого божественного світу. Фоном для чеснот слугує темне, майже абстрактне тло. Усі зображення не підписані, а над головами персонажів відсутні німби.

Образи загалом відповідають традиційним практикам зображення богословських чеснот з їх атрибутами та не суперечать одне одному ні стилістично, ні іконографічно.

1.5. Встановлення джерела натхнення: гравюри Кріспейна ван де Пасса як основа композицій ансамблю Генарпа

В процесі пошуку аналогів для порівняльного аналізу ансамблю було знайдено серію творів Кріспейна (Кріспіна) ван де Пассе Старшого (Crispijn van de Passe de Oude), зображення яких наявні в архівах Musea Brugge, The British Museum, та Rijksmuseum (inv.№ 0000.GRO4085.III, 124309001, RP-P-1910-2067 та RP-P-1906-2085 відповідно) в Бельгії, Великій Британії та Нідерландах відповідно. Висувається думка, що ці гравюри мали вплив на композиції творів в Генарпі.

Кріспейн ван де Пассе був гравером, креслярем і видавцем з Нідерландів. Він був важливою людиною в мистецькому та друкарському світі свого часу та родоначальником сім'ї відомих граверів, чия творчість стала знаною по всій Європі. Він створював портрети європейських королівських осіб, вельмож та інших видатних людей, а також публікував гравюри та книги на релігійні, міфологічні та алегоричні теми. Друкарня ван де Пассе випустила загалом близько 14 000 гравюр, охоплюючи різноманітні жанри та сюжети. Важливо, що багато з них виходили серіями (часто у вигляді ілюстрацій до друкованих книг, альбомів або окремих аркушів). Завдяки цьому роботи майстра легко розповсюджувалися і швидко набували популярності. Його внесок в історію графіки настільки значущий, що сьогодні його вважають однією з ключових фігур у розвитку ранньої західноєвропейської друкарської справи.

Оскільки твори гравюри отримали стрибок в популярності в кінці 16 століття, роботи такого відомого, плодovitого і престижного діяча могли

дістатися тогочасній Данії без перешкод – через торгівлю, досвід студентів або навіть чутки серед вищих шарів суспільства. Саме з цих шарів походив замовник зображень в Генарпі Хак Ульфstrand. Таким чином, дуже імовірно, що Хак особисто, або можливо через найманого художника, затвердив би використання робіт ван де Пассе у своїй церкві.

Щодо самих гравюр-джерел натхнення, то музеї датують їх приблизно 1580-1637 рр. Таким чином, якщо подальші дослідження доведуть точний рік створення ансамблю в Генарпі як 1593, що дуже імовірно, стане можливим точніше датування відповідних творів ван де Пассе : 1580-1593 роки.

Зображення, що інтерпретується дослідниками як алегорія чесноти Надії, має такі написи ближче до нижнього краю: «*Sperauere Patres Venturi tempora Christi: Hoc Gabriel omen, nunciat, esse ratum.*» (*Патріархи сподівалися на прихід Христа: Це пророцтво Гавриїл проголошує істинним*)- зліва; «*Virgo parit Sobolem speratam Mundi, ab ipfa. Excipe peneu, resistendis erit.*» (*Діва народжує бажане Дитя світу. Прийми Його, людино, Він стане захистом*) – справа. Написи прямо ілюструють сцени на фоні чесноти – сцена Благовіщення та Різдва відповідно. Ці сцени мають глибоке релігійне відношення до образу Надії, оскільки саме на Сина Божого була надія щодо викупу первородного гріху, а також сподівання щодо спасіння праведників. Ці дані, разом з атрибутами Надії та відомостей з життя та автора, не залишають місця для будь-якого іншого трактування зображення.

Щодо зв'язку гравюри Надії та живописного твору Надії було проведено порівняльний аналіз (іл.). Силуети фігури, складина одержі, вираз обличчя, пропорції - все майже однакове. З тим, образ в Генарпі вписано у простір з іншими пропорціями, що імовірно стало одною з причин позбутися деталей та додаткових сюжетів фону і залишити фокус саме на чесноті. На підставі цього можна зробити висновок, що автор зображення в Генарпі створив свою роботу на основі гравюри ван де Пассе. Це була дуже поширена практика того часу.

Аналогічна ситуація стосується і двох інших зображення з живописного ансамблю – за результатами порівняльного аналізу та аналізу написів гіпотеза щодо ідентичності образів в Генарпі підтверджується (іл. ,)

1.6. Історія розвитку іконографії образів

Алегоричні зображення чеснот, що уособлюють людські цінності, з'явилися на ранньому етапі розвитку мистецтва. Їх історія може починатися з перших відомих зображень людського тіла — численних фігурок «Венер»,

вироблених у епоху Палеоліту і знайдених у різних частинах світу. Вони, імовірно, були талісманами і символізували фертильність у вигляді жіночих фігур, позбавлених портретності. З часом зображення чеснот зберігали цю ознаку – умовність, образність, відсутність рис, які б дозволяли ототожнити їх з конкретними історичними особами.

1.6.1. Античні корені алегорій

У добу Римської імперії набуло поширення використання алегоричних жіночих фігур для зображення чеснот, попри те, що декі з них асоціювалися більше з «чоловічими» рисами. Вони мали політико-етичний характер і мали на меті виховання ідеального римського громадянина.

Фігурам присвоювали атрибути, наприклад *Pietas* («обов'язок») часто зображувалася з символами турботи про дітей або предків, *Virtus* («гідність») мала при собі військове знаряддя, а *Spes* («надія») спочатку забралася з молодими рослинами, а потім отримала якір (іл.). Також, часто чеснотам ставали притаманні пози та жести.

Не дивлячись подібність римських чеснот до християнських кардинальних та богословських, у своїй візуальній мові, а іноді навіть значенні і атрибутах (Надія і *Spes*), вони не є прямими етапами розвитку іконографії. Насправді, кардинальні чесноти були систематизовані Платоном, а пізніше прийнятими стоїками. Християнська традиція запозичила їх, надаючи нового, етично-релігійного змісту. Богословські ж чесноти – віра, надія та любов — є унікальним для християнства, хоча вони і наслідують античні зразки.

1.6.2. Підґрунтя виникнення богословських чеснот

У I ст. н.е. на території римської провінції Юдеї, на основі юдаїзму, виникло християнство. Послідовники цієї нової релігії зазнали гонінь, оскільки відмовлялися навіть формально поклонятися римським богам, таким чином формуючи репутацію ненадійних громадян. Тим не менш, їх мистецтво продовжувало розвиватися, і через політично-релігійні умови, було особливо символічним. Саме в цьому середовищі, на основі Першого послання до коринтян 13:13, виникає уявлення про богословські чесноти: «Тим часом залишаються ці три: віра, надія і любов. І найбільша з них — любов». Цей

біблійний уривок стає основою для формування як богословської, так і мистецької традиції візуального втілення трьох основ християнської моралі.

1.6.3. Розвиток у ранньому християнстві (III–V ст.)

У зв'язку з гоніннями, художньо-релігійна мова ранніх християн розвивалась дуже символічною. Їх не мали знайти, їх послання не мали бути зрозумілі іншим. Таким чином виникли зображення-символи, які для звичайних римських громадян виглядали повсякденними: виноград, вино, риба, пастух і вівці тощо.

Саме в цьому контексті виникли майбутні атрибути богословських чеснот, які і зараз можна знайти на стінах катакомб. Наприклад, зображення якоря, як зазначалось раніше, мало глибокий зв'язок з надією як почуттям і як образом (*Spes*). До того ж, якір має пряме відношення до кораблів, до моря, до риби – яка так само була зашифрованим посланням «Ісус Христос, Божий Син, Спаситель», вказівкою на буквальний і метафоричний шлях до Христа, і символом сподівання на Бога. Саме тому ці зображення зустрічаються разом – вони пов'язані і релігійною і повсякденною функцією (іл.).

Атрибути Віри (*Fides*) походять від одного з основних дійств християнства – Євхаристії. Звичайно, ззовні цей процес виглядав досить буденно – люди пили вино, їли хліб, розмовляли, молилися. Але для християн і дотепер цей процес є священними. Саме келих з вином був основним атрибутом Віри – розділивши напій люди показували свою благодійність і відсутність бажання отруїти інших, а з тим розділяли і духовні цінності. Це віра не тільки в Бога, це довіра один до одного (іл.).

Іконографія образу Любові (*Caritas*) схожа на римську чесноту, але з богословським уклоном. Звичайно, здавна кохання між матір'ю та дітям вважалося чистим. Тому не дивно, що навіть в ранньохристиянському мистецтві саме жінка з дітьми є символом Любові. Цей образ перегукується з Мадонною і Христом-немовлям, що робить його багатограним, універсальним, зрозумілим (іл., атрибуція – або раннє зображення Любові, або Марія з немовлям). З тим, оскільки всі люди є дітьми Бога, так і Христос – син Божий, образ Любові передає не тільки звичайні стосунки батьків та дітей, а глибоко пов'язаний з християнською доктриною. Це ілюструє інший варіант зображення Любові як чесноти – іконографія «добрий пастир», який також згодом залишить свій слід і на класичному сучасному зображенні Любові.

1.6.4. Середньовіччя (V–XIV ст.)

За часів середньовіччя християнство стало більш вільним і потужним в своїй візуальній мові. Фігури жінок-чеснот з'являються в архітектурі у вигляді рельєфів і капітелей. Богословські чесноти вперше формуються в тріаду або як ансамбль. Їх атрибути стають менш повсякденними, але більш сталими: Віра несе хрест, чашу та книгу – прямі відсилки до Євангеліє, Біблії, розп'яття, Євхаристії; Надія зображають з якорем та зіркою, яка яскраво засвітила нічне небо на Різдво; Любов продовжують зображати як материнську постать з дітьми, але більш драматично – з серцем, яке може палати, а іноді і з овечкою, що відсилає до згаданого раніше доброго пастиря. Саме ці атрибути і досі є основними для богословських чеснот.

1.6.5. XIII–XIV ст. — готика

У готиці чесноти «оживають». Їх образи дедалі стають більш персоніфіковані, тепер вони не лише символи, а персонажі. Їх зображують на вітражах, у манускриптах, фресках. Незважаючи на творчість авторів, сталі атрибути залишаються для впізнаваності і традиції.

З'являються нові деталі: погляд *Spes* — завжди вгору, у небо, до Бога. *Caritas* стає ще більш материнською, інтимною. Вона вже не загальна «любов до ближнього», як у римській версії, а любов-опіка, любов-самопожертва.

Усе частіше чесноти зображують в ансамблях — як гармонійну єдність, де кожна підтримує іншу. Як і має бути в моральному житті.

1.6.6. Ренесанс

Відродження в Італії відбулося XV–XVI ст. Воно принесло ідеалізоване повернення до античних зразків. Готична та середньовічна стилізації були знехтувані, натомість фігури чеснот набули класичних пропорцій та деталізації. Чесноти починають зображувати разом на одному творі, іноді на фоні інших подій.

Однак, ансамблю в Генарпі було створено за дещо інших умов, а саме в кінці 16 ст. в контексті розквіту Північного Ренесансу в Данії. Цей період в північному регіоні відрізняє більша стриманість. Під впливом гуманізму образи трактуються і теологічно і філософськи, а під тиском реформації можуть втрачати очевидні релігійні атрибути.

1.7. Паралелі розвитку іконографії в східно- та західноєвропейському сакральному мистецтві

Після іконоборчої кризи у Візантійській імперії (726–843 рр.) зображення абстрактних чеснот, як Віра, Надія і Любов у їх оригінальному вигляді були заборонені. Такі образи вважалися занадто ідеалістичними і не підходили під церковні вимоги. Натомість у східноєвропейській традиції,

особливо в Київській Русі, ці чесноти почали зображувати як конкретних святих, а саме доньок Софії, яких вважали справжніми людьми. Таким чином чесноти набули більш “людських” характеристик. При цьому у Західній традиції, де таких суворих заборон не було, ці чесноти залишалися більш символічними і алегоричними. Наприклад, зображення в Генарпі, хоч і створені пізніше, відповідають своїм іконографічним типам ще до часів іконоборства.

Цікаво, що Віра, Надія і Любов як чесноти “зникли” під час іконоборства, проте розповсюдження набули інші образи святих, які і візуально, і за сенсом дуже на них схожі. Наприклад, Віру і Варвару обох зображують в синіх та червоних одягах, з атрибутами келиха та хреста. Однак, Варвара – справжня мучениця і тому її зображення було дозволено, а Віри як чесноти – ні. Схожої схеми дотримуються зображення Любові та Мадонни з немовлям та малим Іоаном. Обидва сюжети висвітлюють важливість образу матері, при чому не обов’язково рідної. Вони візуально схожі, проте є єдина велика різниця – Богородиця, Ісус та Іоан хреститель всі вважаються справжніми людьми, на відміну від Любові. Надія ж має менш очевидний аналог, але її іноді порівнюють із святими, які мають морські символи, або зі святими, які тримають прядильне колесо або веретина. Це показує, як мистецтво адаптувалося до нових правил і потреб.

Варто зазначити, що такі помилки трапляються і сьогодні. Наприклад, зображення Віри в Генарпі в одному із джерел зазначено як образ Поміркованості через втрату її атрибуту. Схожа ситуація відбулася і з Надією з того ж ансамблю при первісній оцінці іконографії. А саме, через витрати чіткості її основних атрибутів птаха та якоря, чесноту було прийнято за апостола Петра, а атрибути трактовано як ключ та півень. Це показує складність ідентифікації образів, особливо за умов втрат фрагментів зображення та відсутності підписів.

Висновки до розділу 1

За стилістикою, живописний ансамбль належить до мистецтва Північного Відродження доби Реформації, на що вказують композиційні особливості, вибір художніх засобів автором та кольорове рішення. Наявність атрибутів, а також зв'язок творів між собою розміщенням, формою, розміром та стилістичними ознаками, вказує на тематичну та іконографічну єдність поміж зображеннями. Найімовірніше, образи ансамблю уособлюють три теологічні чесноти: Віру, Надію та Любов. Гравюри Кріспейна Ван де Пассе, імовірно, лягли в основу їх композиції.

Твори є важливою частиною історії унікального храму, збудованому на замовлення Хака Ульфстанда — опікуна майбутнього короля Швеції Кристіана IV — і датуються 1593 роком.

Розділ 2

2.1. Візуальні дослідження

2.1.1 Основа творів

Основою живописних творів є дерев'яні дверцята панських лав. Вони зібрані з багатьох конструктивних та декоративних елементів, проте самі живописні зображення знаходяться тільки на двох дерев'яних панелях, що формують єдину основу. Панелі утворюють внутрішню заглиблену частину дверцят. Породою дерева основи є дуб, на що вказує дендрологічний аналіз 2001 року. Між панелями проходить вертикальна тріщина завширшки 2–6 мм, яка поділяє їх по центральній осі композиції. Наразі ця тріщина заповнена ґрунтом (іл.). Ймовірно, вона з'явилася внаслідок природних процесів усихання та розширення деревини з часом в місці з'єднання частин основи.

Панелі вкриті щільним шаром лаку, а також вкриті шаром ґрунту та мають нанесений штучний малюнок деревини з тильної сторони, подібно до деревини панських лав в цілому. Це особливо помітно довкола декоративних

елементів, оскільки малюнок деревини повторює форму гербів та карнизів (іл.). Основа має природній вохристо-золотавий колір, а текстуру нанесено темнішим більш коричневим відтінком, що створює візуальну глибину та імітує природню текстуру.

На всіх елементах дверцят присутній сітчастий кракелюр (іл.). Найімовірніше, він викликаний природнім старінням матеріалів, а також коливаннями температурного режиму та вологості в приміщенні. В місцях скріплення елементів, а також тріщинах, наявні сліди перенасичення деревини вологою та послідовного її висихання, що також імовірно викликано сезонною зміною вологості повітря.

2.1.2. Грунт

Грунт творів, імовірно, — левкас на крейдяній основі. Його товщина складає близько 1 мм. У зв'язку з руйнацією в'язива з часом, а також через незвично тонкий його початковий шар, левкас став крихким, ламким і частково осипався. В окремих місцях спостерігаються дрібні відшарування, які ще не втратили зв'язок із поверхнею, проте потребують стабілізації.

Зв'язок залишків левкасу з основою незадовільний — грунт повільно відшаровується від деревини під дією факторів навколишнього середовища, таких як коливання температури, зміна вологості, а також механічні впливи. Це підвищує ризик подальшої втрати матеріалу в процесі побутування, особливо за умов недостатньо стабільного мікроклімату.

Загальні втрати оригінального левкасу складають щонайменше 10% від площі зображення Віри, 8% — Надії, та 15% — Любові. Втрати розташовані хаотично, проте здебільшого зібрані у великі ділянки, а також в місцях зустрічі частин панелей. Імовірно, це зумовлено особливостями основи в цих місцях (наприклад, наявністю з'єднань або тріщин, сучків) та зовнішніми факторами.

2.1.3. Фарбовий шар

Зображення ансамблю виконані олійними фарбами. Характеристика фарбового шару у всіх трьох зображень схожі:

- Тонкий, не фактурний живопис;
- Техніка нанесення фарби лесувальна, що видно в місцях потертостей;
- У світлих місцях шар фарби товстіший, ніж у тінях;

- По всіх поверхнях спостерігається відлущення, подряпини;
- Втрати цього шару численні.

Фарбовий шар образу Віри найбільш нестабільний з трьох. Його втрати розташовані дуже хаотично і значною мірою скривлюють сприйняття одяжі та обличчя фігури. Саме на цьому твору спостерігається відлущення фарбованого шару на великих ділянках, а саме, постраждали одяжі синього кольору. Імовірно, саме через природу використаного синього пігмента і його характеристик спостерігається його швидка деградація та погана адгезія з ґрунтом. Це підтверджує наявність такого типу численних дрібних осипів на ділянках фонів, в пігментному складі фарби яких, імовірно, наявний синій пігмент. Також це підтверджує елемент червоної одяжі Віри, який композиційно знаходиться близько синього та зазнає схожого впливу середовища, проте є одним з найбільш збереженим елементом усіх творів ансамблю.

Втрати фарбового шару всіх робіт мають сильне негативне значення як для загального сприйняття, так і для ідентифікації зображених образів. А саме, за висновками мікроскопічних досліджень, перекладину хреста Віри було втрачено і це призвело до невірної трактування сюжету твору; втрати елемента якоря Надії та верхніх шарів живопису її птаха так само викривлюють розуміння зображеного образу; численні втрати в лівому нижньому та правому верхньому кутах зображення Любові змінюють сприйняття композиції твору та створюють ідею непрофесійності автора, змушують глядача сприймати найбільш збережені та майстерні оригінальні елементи як чужорідні.

Зв'язок фарбового шару з ґрунтом різниться в різних ділянках творів. Імовірно, це зумовлено як природою матеріалів, так і унікальним розташуванням кожного твору і дещо різними умовами зберігання.

2.1.4. Кракелюр

Кракелюр наявний по всіх поверхнях творів : лицьових та тильних сторонах. Імовірно, його виникнення зумовлено деформацією основи, оскільки кракелюр фарбового та ґрунтового шарів збігаються. Він повторює напрям волокон деревини основи. Його можна охарактеризувати як дрібносітчастий вертикальний на поверхні живопису та середньої сітки з тильної сторони основи, що свідчить про використання різних ґрунтів на цих ділянках творів

Кракелюр створює загрозу подальшого осипання фарбового шару та ґрунту. Особлива імовірність цього наявна по контуру залишків оригінального зображення, які не оточені реставраційними вставками ґрунту. Це відбувається через те, що більшу їх частину утримує лише адгезія ґрунтового шару та основи і вони не є закріпленими сусідніми елементами зображення.

2.1.5. Захисний покривний шар

Зображення вкриті тонким шаром неавторського лаку, а місцями також фрагментами старішого, імовірно оригінального покриття. Стара лакова плівка має жовто-коричневий відтінок, набутий унаслідок природного старіння матеріалу.

Загалом покривний шар є нерівномірним, що проявляється у плямистості поверхні та скупченні свіжого лаку навколо залишків старого (іл.). Верхнє покриття значно потоншене, майже повністю втрачено, а його залишки мають численні подряпини та потертості.

2.1.6. Поверхневі забруднення

Уся поверхня творів покрита суцільним шаром пилових забруднень, які з'явилися в процесі побутування твору (іл.). Найбільше забруднення накопичилося у заглибленнях рельєфу фарбового та ґрунтових шарів (іл.)

На тильній стороні всіх основ помітно місце склеювання двох панелей, що формують основу дверцят, де адгезив частково виходить за межі шва. Також спостерігається затікання неавторського левкасу на сусідні поверхні.

Наявні різномірні плями, що, імовірно, з'явилися під час оновлення настінного покриття церкви.

2.1.7. Сліди попередніх спроб реставрації

У ході досліджень виявлено численні сліди попередніх реставрацій, які умовно можна поділити на два основні типи: професійні (ймовірно, здійснені фахівцями або під їхнім керівництвом) та непрофесійні (імпульсивні втручання, що не відповідають основам реставраційної етики та техніки).

До втручань умовно професійного характеру можна віднести точкове тонування фарбового шару, яке виконане у відповідності до меж втрат і без значного заходу на авторські шари (іл.).Ці вставки мають:

- світліший, холодніший тон у порівнянні з оригіналом;
- підготовку поверхні втрат підведенням ґрунту;
- техніку нанесення фарби траттеджо;
- імовірно реверсивні фарби – акварель.

Ці втручання не спотворюють зміст зображення, хоча частково впливають на естетику через втрату кольору, імовірно у процесі природнього старіння та взаємодії з сонячними променями.

Деякі з втручань мають хаотичний характер і виконані без врахування авторського задуму, тому вони непрофесійні. Особливо це помітно на коричневому одязі Надії (іл.). Вони проявляються у вигляді:

- фарбових плям, що виходять за межі втрат;
- відсутності підведення ґрунту (іноді фарба нанесена прямо на деревину);
- поганій підбір кольору - вставки темніші за оригінал або мають зовсім випадковий відтінок;
- імовірним використанням нереверсивних матеріалів, імовірно будівельної фарби;

Також є тонші вставки, виконані з певною обережністю, але все одно без розуміння суті зображеного або базових принципів реставрації. Вони вводять візуальну плутанину, бо змішують стилі, відтінки та фактури. Ці вставки значно спотворюють анатомію та композиції: зокрема, постраждали обличчя та кінцівки старшої дитини в композиції Любові, а також форма якоря Надії, що перетворився на невиразну пляму.

2.2. Мікроскопічні дослідження

Дослідження проводилися за допомогою портативного цифрового мікроскопа Dino-Lite з використанням різного ступеня збільшення. Таке обладнання дозволяє працювати на вертикальній поверхні, що було критичним для дослідження живопису на дверцятах панських лав без їх попереднього демонтажу.

У процесі спостережень було встановлено, що оригінальний ґрунт тонкий та має погане зчеплення з деревиною основи. Реставраційний ґрунт при цьому має добру адгезію з основою. Авторський фарбовий шар відстає від ґрунту з характерними гострими піднятими краями, що свідчить про втрату еластичності та зниження адгезії. Візуально підтверджено, що кракелюр проходить як через фарбовий, так і через ґрунтовий шари, що вказує на природу його виникнення. Кракелюр на зображеннях має рівномірний м'який характер і повторює напрям волокон деревини основи. Кракелюр на тильній стороні більш нерівномірний та утворює сітку.

У численних зонах перекриття оригінального живопису пізнішими записами виявлено шар лаку з пилом, що розділяє авторський та пізніший живописні шари. Це дозволяє однозначно відокремити авторський шар від реставраційного. Мікроскопія також виявила неоднорідність у лакуванні у ділянках з оригінальним і поновленим живописом. Ці спостереження стали додатковим джерелом для розділення авторських і реставраційних шарів, що було критично важливо для створення схем втручання і планування подальших реставраційних заходів.

Окремо варто зазначити, що під мікроскопом було виявлено залишки коричневої фарби в ділянці, де мала б розташовуватись перекладина хреста в руці Віри. Ці залишки утворюють чітку прямокутну форму, що є підтвердженням наявності перепони на момент написання твору та має значний вплив на атрибуцію ансамблю.

2.3. Фотографічні дослідження

Виконання фотографічних досліджень проходило за допомогою фотоапарату SONY PowerShot DSC-H300. Зйомка проводилася за умов прямого та бокового освітлення у температурному діапазоні від 5000 до 5500° К.

Окрему увагу було приділено фотографіям 1948 року, які зберегли зображення до пізніших реставрацій. Щодо використаної фотографічної апаратури того часу інформація відсутня.

2.3.1 Фотофіксація загального вигляду творів на момент дослідження

1) Фотофіксація лицьових сторін (іл.).

2) Фотофіксація тильних сторін (іл.).

3) Фото окремих фрагментів творів (іл.).

4) Фрагментарна фотофіксація фарбового шару та ґрунту при бічному освітленні (іл.).

Дослідження виявило високий ступінь нерівномірності поверхні всіх зображень ансамблю, спричинений численними втратами ґрунтового на фарбового шарів. Це сприяло створенню карт-схем попередніх реставраційних втручань для кожного зображення ансамблю.

5) Фотофіксація мікроскопічного дослідження (іл.).

6) Композитні зображення в УФ-спектрі (іл.).

2.3.2 Фотофіксація загального вигляду лицьових сторін творів до або в процесі реставрації 1948 року (іл.).

Зображення мають невисоку якість, проте мають велике значення в аналізі композиційних та структурних змін. Порівняння зі сучасними світлинами показало, що відстань між панелями, на яких зображені чесноти, суттєво збільшилася. Це свідчить про деформацію складових основи. Проте зважаючи на вік творів, ця деформація відбулася відносно нещодавно, що є показником різких змін в зовнішніх факторах або ураження основи надмірною вологістю. Також, сама наявність тріщин викривляє пропорції фігур чеснот, оскільки вони проходять через центральну вертикальну вісь кожного зображення.

Фотоматеріали 1948 року також викривають композиційні зміни під час реставраційних заходів, що відбулися пізніше. Наприклад, на фотографіях видно, зокрема, часткові втрати фарбового шару якоря та руки Надії, ступні та обличчя Віри, ніг та рук Любові та дітей. Ці втрати пізніше були поповнені, але з порушенням анатомії, що спотворює композицію творів.

Також, дані фотоматеріали фіксують попередні втрати та втручання, такі як втрату перепони хреста Віри, а також лівої руки Любові, якою вона тримає немовля. Натомість, коричневі одяжі Надії постраждали та були поновлені в період 1948-2025. Це важливе свідчення, яке дозволяє визначити періоди реставраційних втручань і їхній характер.

2.4. Дослідження в ультрафіолетовому діапазоні довжин хвиль

Дослідження в ультрафіолетовому спектрі проводилися за допомогою ручного УФ-ліхтаря. Через обмежене поле освітлення, для повного охоплення поверхні зображень було створено композитні зображення, зібрані з кількох фотографій (іл.).

Спостереження дозволили помітити, що оригінальні та пізніші шари ґрунту, і фарби по-різному реагують на ультрафіолетове світло. Оригінальний ґрунт люмінесціюють м'яко і рівномірно, у той час як реставраційні вставки ґрунту мають інший відтінок світіння (іл.). Фарбовий шар також поділяється на частини: деякі зони мають яскравіше світіння, інші — темні, що вказує на пізніші записи або вставки фарби у місця втрат (іл.).

Дослідження показало в різну товщину лакового шару. Деякі ділянки демонструють сильніше світіння, інші слабше, що вказує на нерівномірність покриття. Місцями простежуються плями стороннього походження, ймовірно, зумовлені ремонтними роботами у церкві.

Дослідження стало підставою для ідентифікації меж реставраційних втручань в місцях втрат оригінальних шарів. Ці дані, разом із фотографіями під боковим освітленням, стали основою для створення схем розподілу авторських і пізніших шарів. Це значно полегшило аналіз стану збереження і підготовку до реставраційних робіт.

Висновки до розділу 2

Живописний ансамбль, що знаходиться у церкві в Генарпі, наразі перебуває в незадовільному стані і потребує реставраційних втручань. Зображення втратили свою ідентичність та цілісність: в процесі природного старіння та побутування основи творів зазнали фізичних змін, таких як усихання та деформація, що призвело до утворення тріщин між їх частинами; товстий шар лаку на поверхні, а також штучний малюнок деревини, імовірно, є наслідками попередніх реставраційних спроб та змінюють авторський задум; оригінальні фарбовий та ґрунтовий шари потерпають від впливу зовнішніх чинників та схильні до подальшого руйнування; численні попередні реставраційні вставки цих шарів спотворюють зовнішній вигляд образів, порушують авторський задум та загальну стилістику творів; в процесі природного старіння оригінальний лаковий шар зазнав змін кольору, що змінює його оптичні властивості та видиму колористику творів; пізніше нанесений лаковий шар утворює нерівномірну плівку на поверхні живопису у

поєднанні з залишками авторського захисного покриття та шару поверхневих забруднень, який не було видалено в процесі попередньої реставрації; внаслідок побутування були втрачені важливі для атрибуції та загального сприйняття в релігійному контексті елементи.

На основі комплексу досліджень розроблено карти-схеми кожного із зображень ансамблю (іл.). Вони ілюструють попередні реставраційні втручання, а також великі втрати оригінальних фарбових та ґрунтових шарів. На основі виконаних досліджень висунуто попередню реставраційну концепцію.

Розділ 3. Попередня реставраційна концепція

3.1. Обґрунтування реставраційної стратегії та потреби у додаткових дослідженнях

Під час підготовки було проведено базові неруйнівні дослідження, які дозволили сформулювати загальне уявлення про стан збереження зображень на трьох дверцятах панських лав. Водночас цього виявилось недостатньо для повноцінного планування реставраційних робіт. Для остаточного ухвалення плану реставрації необхідно провести руйнівні дослідження.

Передусім варто відібрати зразки ґрунту: як авторського, так і реставраційного, по кожній із трьох робіт. Це потрібно з кількох причин. По-перше, щоб підтвердити, що всі три зображення були створені одночасно та з використанням однакових матеріалів, що стане остаточним аргументом в атрибуції творів та буде основою для зміни датування зображень-натхненників. По-друге, щоб чітко знати хімічний склад кожного виду ґрунту — зокрема, відсотковий вміст клею в кожному з них. На сьогодні видно, що авторський ґрунт має гіршу адгезію до основи за реставраційний. Це піднімає питання доречності видалення реставраційного ґрунту, а також типу матеріалу, який варто використовувати для доповнення втрат для стабільного поєднання з уже наявним. Переваги має і видалення реставраційного ґрунту. В такому випадку необхідно знати, якими саме засобами це можна зробити без ризику для авторського шару.

Окремої уваги потребують фарбові шари. Необхідно взяти проби нових фарб із зображення одягу Віри — оскільки там була проведена доволі

професійна реставрація, — а також з коричневого одягу Надії та кольорових вставок у зображенні дитини Любові. Всі ці проби важливі для точного підбору засобів для потенційного зняття записів. Разом із тим слід проаналізувати й авторські шари, які межують із новими — щоб визначити не лише склад пігментів, але й в'язив, і таким чином уникнути пошкодження оригінального живопису під час подальших втручань.

Також доречним є аналіз обох лаків, авторського і нового, оскільки ці дані дозволять підібрати відповідні розчинники для потоншення лакового шару без шкоди для фарбового.

Зрештою, ці дослідження не лише дадуть чітке розуміння матеріальної структури кожного зображення, а й дозволять з високою точністю підібрати відповідні методи реставрації, уникнувши хімічної несумісності чи небажаної взаємодії матеріалів.

Окремо варто згадати про стан деревини, яка слугує основою зображень. Згідно зі спостереженнями на місці та порівнянням старих і нових фото, видно, що панелі дещо «розійшлися» — на кожному творі помітні збільшення тріщин. Однак, на четвертому дверці, де немає живописного зображення, тріщина візуально не проявлена так сильно, що може вказувати на відмінну поведінку деревини під шаром фарби. Доцільно провести вимірювання вологовмісту деревини — це допоможе зрозуміти, чи могли зміни вологісного режиму викликати деформації, і чи є ризик їх подальшого розвитку.

3.2. Вибір та порівняльний аналіз реставраційних матеріалів

Категорія	Поширені в Україні матеріали	Критика / Проблеми	Вживані в Швеції аналоги
Адгезиви	Глютиновий клей (+ пластифікатор мед/гліцерин) Осетровий клей Paraloid B-72 BEVA 371	Протеїнові адгезиви критикують за ризик біорозкладу. З тим, осетровий вважають прийнятним за окремих обставин. Гліцерин не використовують через його випаровування з часом і втрату ефекту.	Lascaux 498HV / 360HV Tylose MN300 / Culminal Plextol B500 / D498 BEVA 371

	Plextol B500 Казеїновий клей Полівініл-ацетат	Мед- за нестабільність, зміну кольору, сприяння розвитку органічних руйнівників, не гарантовану реверсивність. Від ПВА відмовилися через низьку зворотність та старіння з утворенням жовтої крихкої плівки.	Paraloid B-72 / B-44 Aquazol (підше)
Консоліданти	Глютиновий клей Осетровий клей Beva 371 Paraloid B-72 Plextol B500	Paraloid B-72 не використовують через невідповідність стандартам еластичності. Глютиновий клей зазнає аналогічної критики, як і в якості адгезииву.	Lascaux 498 HV / Lascaux Medium for Consolidation Aquazol (Poly(2-ethyl-2-oxazoline)) Plextol B500 Funori Isinglass (риб'ячий клей високої очистки) Beva Gel
Очисні матеріали	Мильна пінка, дистильована вода Дистильована вода з додаванням бури	Мильні залишки можуть вступити в реакцію з лаковим або фарбовим шаром. Існує ризик використання мила з наповнювачами або високим рН.	Agar-гелі Pemulen TR-2 Velvesil Plus Дистильована вода з додаванням бури Wishab-губки, гумки

			Groom/Stick, вулканізована гума — для сухої очистки
Розчинники та носії	Уайт-спірит Ацетон Етанол Ізопропанол Скипидар Димексид Міновазин	Уайт-спірит може містити домішки, важко контрольований склад. Ацетон, етанол та ізопропанол токсичні, пожежонебезпечні та можуть реагувати з лаками, фарбами, грунтами. Скипидар залишає невидимий жирний слід, окислюється, утворюючи агресивні речовини, має нестабільний склад, виділяє шкідливі пари.	Змішані системи розчинників Shellsol D40 Ligroin Hidemul® Velvesil Plus у носії Pemulen
Матеріали для поповнення втрат деревини / основи	Пакля Дерев'яний пил Дерев'яна стружка Будівельні шпаклівки Дерев'яні колишки	Не використовують через нестабільний склад, нерівномірну структуру, ризики гниття або гігроскопічності. Також вставки можуть сильно відрізнятися щільністю від основи, мати високу усадку (тріскатися).	Скляні мікросфери + клеї Lascaux Woodfiller / Modostuc Вставки з бальсової деревини Заповнювачі на основі целюлози (Arbocel)
Ґрунти	Клее- крейдовий ґрунт (на тваринному клеї) Іноді — будівельні	Клее-крейдовий ґрунт критикують за гігроскопічність та розтріскування. Шпаклівки ж мають невідомий склад і також схильні до	Lascaux Acrylic Gesso Plextol B500 + наповнювачі - Kremer Leim- Kreidegrund

	шпаклівки	розтріскування.	
Ізоляційні шари	Дамарний лак Аерозольні акрилові лаки Шелак Paraloid B72	Дамар: жовтіє з часом, окислюється, іноді дає кракелюр при повторному нанесенні. Аерозолі не створені для реставраційних цілей часто мають невідомий склад, можуть бути занадто глянцевої чи липкі, важко контролювати товщину шару. Шелак нестабільний, розчинний у спиртах, важко видаляється	Paraloid B72 Lascaux Medium for Consolidation / Lascaux Varnish 414 Regalrez 1094
Ретушні матеріали	Акварель Олійна фарба (традиційна художня)	Критика акварелі полягає в тому, що фарба має слабку адгезію, зміщується при покритті лаком, вимагає ізолюючого шару. Таким чином, під час потоншення лакової плівки наступними реставраторами найімовірніше, що тонування неможливо буде зберегти, назвіть якщо це було б доречно. Олійна фарба не є оборотною, що протирічить ідеї використання лише реверсивних матеріалів під час реставрації. Також вона жовтіє з часом, має тривале висихання, може вступати в реакцію з основою.	Maimeri Restoration Colors (солвентні) Gamblin Conservation Colors Lascaux Retouching Colours Aquazol з пігментами Paraloid B72 з пігментами Акварель
Покривні шари	Дамарний лак Шелак	Дамар: жовтіє, утворює крихку плівку, складно видаляється з часом.	Laropal A81 Regalrez 1094

	Цапонлак Іноді акрилові з балончиків Відновлений лак (Лак, в якому було виконано замочування ватних тампонів з залишками оригінального лаку після потоншення цього шару).	Шелак: крихкий, розчинний не у всіх системах, нестійкий. Цапон: нестабільний, сильно токсичний. Аерозолі: неконтрольована товщина, нерівномірні, часто не є оборотними. Відновлений лак має невідомий нестабільний склад, домішки. Неможливо контролювати в'язкість, концентрацію або хімічну стійкість отриманого лаку. Такий лак є непередбачуваним і застосовується лише із бажання зберегти «патину».	Paraloid B72 MS2A Solkayd, Ketone Resin N Lascaux Varnish
Гідро-фобізатори	Воскові або парафінові мастики	Погана паропроникність, злипання пилу, темніє, важко контролювати проникнення.	Silres BS 290 Laropal + Tinuvin Часто нічого

3.3. Попередній план реставраційних заходів

- 1.Тимчасове закріплення фарбового шару та ґрунту (facing);
- 2.Демонтаж дверцят від панських лав;
- 3.Видалення поверхневих забруднень основи з тильного боку, а також дерев'яної частини лицьової сторони;
4. Укріплення деревини в місцях її пошкодження;
5. Укріплення ґрунтового та фарбового шарів основи.

6. Поповнення втрат ґрунту основи;
7. Тонування реставраційних вставок;
8. Нанесення покривного шару основи;
9. Видалення тимчасового фіксуючого шару;
10. Укріплення фарбового шару та ґрунту;
11. Видалення профілактичних заклеюк;
12. Видалення попередніх реставраційних вставок на лицьовій стороні;
13. Поповнення втрат ґрунту;
14. Потоншення лакової плівки;
15. Нанесення ізоляційного шару лаку;
16. Тонування реставраційних вставок фарбового шару;
17. Нанесення захисного шару лаку;
18. Монтаж дверцял у первісне положення.

3.4. Особливості реалізації реставраційного плану

Наведений в пункті 3.3. попередній реставраційний план має орієнтовний характер і може змінюватися за результатами додаткових досліджень або в процесі реставраційних робіт. Як згадувалося раніше, наразі проведено не всі важливі дослідження. До того ж, існують додаткові виклики та сценарії зміни плану реставрації, пов'язані з культурними особливостями та специфікою реставраційних процесів.

На момент складання попереднього реставраційного плану не були проведені дослідження, вказані в пункті 3.1. Їх результати можуть вплинути як на планування, так і на хід роботи. Зокрема, виявлення повного масштабу втрат оригінального живопису може призвести до прийняття рішення повністю або частково не видаляти пізніші нашарування. Також, навіть за умов розчистки записів, може бути обрано стратегію консервації твору в його пошкодженному стані без поповнення втрат ґрунту або без тонування реставраційних вставок.

Додатково, культурні відмінності між шведською та українською реставраційними практиками можуть впливати на зміну стратегії роботи з

основою. А саме, процес поповнення втрат деревини не є поширеним вибором шведських колег. Замість цього, прийнято консервувати основу в тому стані, в якому вона є.

Однак, практика показує, що реставраційний процес є динамічним і схильним до змін. Попередні плани часто коригують під час роботи. На це впливають виявлення прихованих пошкоджень, переосмислення доцільності втручання, розвиток теорії реставрації, відкриття нових матеріалів, технік, технологій. Саме тому плани робіт є гнучкими і постійно адаптуються до нових обставин.

Слід окремо зазначити, що попри попереднє планування, остаточне рішення щодо кожного етапу реставрації буде ухвалено групою кваліфікованих реставраторів з урахуванням принципів збереження автентичності, мінімального втручання та поваги до культурного контексту об'єкта.

3.5. Принципи проведення реставраційних робіт

У цьому розділі представлено теоретичний опис рекомендованих реставраційних заходів, які можуть бути застосовані у подальшій роботі з твором.

3.5.1 Тимчасове закріплення фарбового шару та ґрунту (facing);

Матеріали та інструменти:

Варіант 1: глютиновий клей низької концентрації (2%)

Варіант 2: розчин Tylose MH300 (0,5–1%)

Японський папір, пензлі м'які, піпетка, вода, склянки, серветки

Хід роботи:

Для тимчасового закріплення фарбового шару на період транспортування творів та роботи з їх основами може бути використано два варіанти клеєвих розчинів.

Глютиновий клей концентрацією 2% готується на водяній бані, наноситься м'яким пензлем через японський папір. Його перевагою є добра фіксація навіть при невеликій концентрації, а недоліком — чутливість до

вологості й можливе сильне прилипання до фарбового шару, що вимагає обережного зняття.

Альтернативою є слабкий водний розчин Tylose MN300 (метилгідроксіетилцелюлоза), який має нижчу адгезію, але безпечніший, з огляду на нижчий ризик пошкодження нестабільного живопису. Такий розчин не призводить до значного зволоження основи і легше знімається.

Facing наноситься тонким шаром через японський папір, після чого залишають до повного висихання без додаткової просушки.

3.5.3 Видалення поверхневих забруднень основи з тильного боку, а також дерев'яної частини лицьової сторони

Матеріали та інструменти: агар-агар (2%), Wishab-губки, дистильована вода, склянка, нагрівач, пензлик, бавовняні тампони, м'яка тканина.

Хід роботи:

Для видалення пилових та поверхневих забруднень з дерев'яної основи передбачається поєднання сухого та вологого очищення. Спочатку застосовуються Wishab-губки (з білою — делікатною — поверхнею) та м'які губки, які дозволяють зняти основний шар пилу без шкоди для деревини.

У зонах, де забруднення глибше або поверхня має складний рельєф, пропонується використання агар-гелю (концентрація 2%), який наноситься тонким шаром, дає охолонути та потім знімається суцільним пластом. Агар вибрано за його інертність, стабільність рН і здатність не залишати помітних слідів після очищення. Якщо частинки гелю залишаються в текстурі дерева — вони легко знімаються сухим пензлем або серветкою.

3.5.4. Укріплення деревини в місцях її пошкодження

Матеріали та інструменти: Lascaux 498 HV (акриловий водний консолідант), пензлики різного розміру, чисті склянки, рукавички, серветки, збірний матеріал для нанесення (губка, ватяні палички, шприци).

Хід роботи:

Lascaux 498 HV розводять водою у співвідношенні 1:1 . Консолідант наносять пензлем кілька шарів Або роблять ін'єкції у товщі шари деревини, даючи кожному шару висохнути природним шляхом. Процедуру повторюють до досягнення бажаного укріплення, уникаючи надмірного зволоження деревини. Надлишки розчину видаляють серветками.

3.5.5. Укріплення ґрунтового та фарбового шарів з тильної сторони

Матеріали та інструменти: Plextol B500 та дистильована вода, також пензлі різних розмірів, склянки, рукавички, серветки, піпетки, лабораторна вага та гарна вентиляція (витяжка).

Хід роботи:

Спочатку готують розчин Plextol B500 з водою. Концентрація попередньо 5%. Розчин ретельно перемішують, щоб полімер повністю розчинився. Цей розчин наносять на тильну сторону дерев'яної основи, де розташовані ґрунтовий та фарбовий шари. Наносять його тонким шаром за допомогою пензля або мікропензля. Після нанесення адгезив залишають до повного висихання та повторюють процедуру за надійністю.

3.5.6. Поповнення втрат ґрунту основи

Матеріали та інструменти:

Plextol B500 крейда, каолін, дистильована вода. Також потрібні шпателі, рукавички, серветки та дрібнозернисті абразивні матеріали.

Хід роботи:

Plextol B500 змішують з наповнювачем, підбираючи зручну консистенцію. Додають дистильовану воду до отримання однорідної, пластичної консистенції.

Отриману масу обережно наносять шпателем на пошкоджені ділянки, заповнюючи всі порожнини. Після висихання, масу шліфують

дрібнозернистими абразивними матеріалами до ідеально рівної поверхні, що зливається з оригінальним ґрунтом.

Plextol B500 обирають, оскільки він створює гнучке, міцне та довговічне покриття. Ця дисперсія є оборотною і сумісна з традиційними матеріалами олійного живопису на дерев'яній основі.

3.5.7. Тонування реставраційних вставок

Матеріали та інструменти:

Для тонування використовують Paraloid B-72 з художніми пігментами або акварельні фарби. Додатково потрібні розчинник, наприклад, ацетон, ксилол або етанол, а також тонкі пензлі, палітра, склянки та серветки, вода.

Хід роботи:

На підготовлену поверхню реставраційних вставок наносять тонувальний шар. Paraloid B-72 розводять відповідним розчинником до потрібної консистенції, а потім змішують з пігментами для досягнення бажаного відтінку. Цей розчин наносять тонкими шарами, поступово нарощуючи інтенсивність кольору. Цей підхід рекомендується.

При використанні акварельних фарб, їх розводять водою і так само наносять тонкими, лесувальними шарами.

3.5.8. Нанесення покривного шару основи

Матеріали та інструменти:

Для нанесення покривного шару використовують Paraloid B-72 відповідний розчинник (такий як ацетон, ксилол або етанол), а також чисті, м'які пензлі, склянки та серветки.

Хід роботи:

Після завершення всіх робіт з поповнення втрат ґрунту та їх тонування, на поверхню основи наносять тонкий, рівномірний покривний шар Paraloid B-72. Для цього полімер розчиняють у вибраному розчиннику до низької

концентрації (2-5%). Після нанесення покриття висихає природним шляхом у добре вентиляваному приміщенні.

3.5.9.Видалення тимчасового фіксуючого шару

Матеріали: дистильована вода, м'які пензлі, ватні тампони, фільтрувальний папір.

Хід роботи:

Тимчасовий фіксуючий шар (на основі глютинового клею або Tylose MN300) обережно видаляють. Оскільки обидва матеріали водорозчинні, для цього використовують дистильовану воду. Воду поступово наносять на фіксуючий шар пензлем або тампоном, даючи йому розм'якшитись. Розм'якшений клей та папір акуратно знімають шпателем або тампонами, рухаючись від центру до країв. Залишки вологи промокають папером.

3.5.10.Консолідація фарбового шару та ґрунту

Матеріали: Aquazol (водний консолідант), дистильована вода, тонкі пензлі, мікропіпетки, вантажі, рукавички, вентиляція.

Хід роботи:

Для укріплення крихких або відшарованих ділянок фарбового шару та ґрунту на лицьовій стороні використовують Aquazol. Його розводять дистильованою водою до потрібної концентрації. Розчин обережно вводять у тріщини та під відшарування за допомогою пензлів або мікропіпеток, забезпечуючи рівномірне проникнення. Після нанесення відшаровані фрагменти акуратно притискають до основи. Матеріал висихає у добре вентиляваному приміщенні. Вибір Aquazol, як водного консоліданта, мінімізує вплив розчинників безпосередньо на оригінальний фарбовий шар та ґрунт, що є безпечнішим підходом.

3.5.11 Видалення попередніх реставраційних вставок на лицьовій стороні

Матеріали: хірургічні скальпелі/леза, ватні тампони, дистильована вода, фільтрувальний папір, бінокулярний мікроскоп.

Хід роботи:

Попередні реставраційні вставки з лицьової сторони твору видаляють переважно механічним шляхом. Це забезпечує максимальний контроль, особливо за відсутності хімічних аналізів старих записів.

3.5.12. Поповнення втрат ґрунту

Матеріали: Plextol B500, наповнювачі (крейда, каолін), дистильована вода, шпателі, рукавички, серветки, дрібнозернисті абразивні матеріали, бінокулярний мікроскоп.

Хід роботи:

На лицьовій стороні твору, де є втрати оригінального ґрунту під фарбовим шаром, виконують його поповнення. Для цього Plextol B500 змішують з наповнювачами, такими як крейда або каолін. Отриману масу обережно наносять шпателем на ділянки втрат, заповнюючи всі порожнини. Важливо контролювати процес під бінокулярним мікроскопом, щоб не вийти за межі пошкодженої ділянки та не пошкодити збережений живопис. Після висихання маса піддається шліфуванню дрібнозернистими абразивними матеріалами до ідеально рівної поверхні, що має візуально зливатися з оригінальним ґрунтом.

3.5.13 Потоншення лакової плівки

Матеріали: змішані системи розчинників (наприклад, суміші Shellsol D40, ацетону чи етанолу), ватні/мікротампони, тонкі пензлі, фільтрувальний папір, вентиляція, бінокулярний мікроскоп.

Хід роботи:

Використовують змішані системи розчинників, склад яких підбирають індивідуально до типу лаку та фарбового шару. Розчинник наносять локально

мікротампонами або пензлями, працюючи під бінокулярним мікроскопом. Розм'якшений лак швидко знімають чистим тампоном. Процедуру повторюють до досягнення бажаного результату, постійно контролюючи стан живопису. Після цього поверхню протирають неактивним розчинником.

3.5.14 Нанесення ізоляційного шару лаку

Матеріали: Paraloid B-72 (акриловий полімер), відповідний розчинник (наприклад, ацетон), чисті м'які пензлі, розпилювач (за потреби), склянки, вентиляційне обладнання.

Хід роботи:

Для ізоляційного шару використовують Paraloid B-72. Його розчиняють у відповідному розчиннику у низькій концентрації, близько 2–5% до отримання рідкого, прозорого розчину. Вибір розчинника залежить від бажаної швидкості висихання та пористості поверхні.

Розчин наносять тонкими, рівномірними шарами за допомогою м'якого пензля або методом розпилення. Лак наносять у добре вентильованому приміщенні. Зазвичай достатньо одного-двох тонких шарів, щоб створити ефективний захисний бар'єр.

3.5.15 Тонування реставраційних вставок фарбового шару

Матеріали:

Paraloid B-72, художні пігменти (сухі, стабільні), розчинник для Paraloid B-72 (наприклад, ацетон, ксилол або етанол), тонкі пензлі різних розмірів, палітра, склянки, серветки, бінокулярний мікроскоп або збільшувальні окуляри.

Хід роботи: Спочатку Paraloid B-72 розчиняють у відповідному розчиннику 5–10%, а потім ретельно змішують з дрібнодисперсними пігментами. Підбір кольору є ключовим етапом: його виконують індивідуально, зіставляючи відтінки та тони з оригінальними фарбами, часто під бінокулярним мікроскопом для високої точності. Ретуш наносять дуже тонкими, прозорими (лесувальними) шарами за допомогою тонких пензлів.

3.5.16 Нанесення захисного шару лаку

Матеріали:

Paraloid B-72 (акриловий полімер), відповідний розчинник (наприклад, уайт-спірит або ксилол для повільнішого висихання та кращого розтікання; ацетон, якщо потрібне швидше висихання), чисті, м'які пензлі високої якості, розпилювач (для великих поверхонь), склянки, вентиляційне обладнання.

Хід роботи:

Для цього етапу використовують Paraloid B-72. Його розчиняють у вибраному розчиннику до низької концентрації 10–20%. Важливо отримати однорідний, прозорий розчин без грудочок.

Висновки до розділу 3

Сформовано попередню реставраційну концепцію щодо реставраційних втручань в живописні твори ансамблю в Генарпі, яка ґрунтується на результатах комплексного технічного, візуального та іконографічного аналізу. Також обґрунтовано потребу у проведенні окремих руйнівних досліджень, зокрема з метою уточнення складу матеріалів, ступеня деградації оригінальних та пізніших нашарувань, а також для визначення оптимальних методів консолідації та очищення.

Розроблено попередній план реставраційних втручань, спрямований на стабілізацію фізичного стану творів, усунення деструктивних наслідків попередніх втручань та повернення ансамблю візуальної цілісності без втрати автентичності. План передбачає поетапне та делікатне втручання із застосуванням перевірених методик, відповідно до сучасних етичних стандартів реставрації.

У процесі аналізу реставраційних матеріалів здійснено їх порівняння за хімічною сумісністю, зворотністю, довговічністю та безпечністю для оригінальних шарів. Попередньо обрано матеріали для закріплення, заповнення втрат, тонування та фінішного покриття творів. З огляду на наявність численних нашарувань, наголошено на необхідності подальших тестувань та адаптації вибраних матеріалів і технік до особливостей кожного зображення.

Основою запропонованої реставраційної стратегії є принцип мінімального втручання з максимальним збереженням авторського задуму, що забезпечить збереження ідентичності ансамблю та відновлення його експозиційної й духовної цінності.

Загальні висновки

У результаті проведеної роботи було створено комплексне уявлення про живописний ансамбль церкви в Генарпі як цілісний історико-мистецький феномен. Завдяки поєднанню мистецтвознавчого аналізу, архівного дослідження та натурного обстеження вдалося виявити важливі аспекти походження, іконографії, збереженості та трансформацій творів.

Ансамбль, що датується 1590–1593 роками, належить до періоду Північного Відродження доби Реформації. Він, імовірно, був створений на замовлення Хака Ульфстанда — впливового діяча, пов'язаного з двором майбутнього короля Кристіана IV. За стилістикою, технікою та композицією твори мають спільні риси й ґрунтуються на гравюрах Кріспейна ван де Пассе, що вказує на тісний зв'язок з нідерландською графікою тієї доби. Іконографічно зображення, вірогідно, уособлюють три теологічні чесноти: Віру, Надію та Любов. Разом вони утворюють єдиний тематичний цикл, хоч сучасний стан збереженості, особливо образу Надії, значно ускладнює прочитання первісного змісту.

На жаль, нині ансамбль перебуває у незадовільному стані. Дерев'яна основа зазнала деформацій, утворилися тріщини, фрагменти фарбового шару втрачені, а численні реставраційні втручання — часто неякісні та неконтрольовані — спотворили авторський задум. Встановлено щонайменше три етапи реставрацій, з яких лише один викликав довіру, решта ж ускладнили подальшу роботу з твором. Спостерігається також оптичне затемнення кольорової гами через старі лаки, які частково перекривають оригінальний живопис.

За допомогою візуального, фотографічного, мікроскопічного та ультрафіолетового дослідження було визначено матеріали, техніку виконання, а також виявлено численні втручання, втрати та потенційно небезпечні процеси, що тривають. Створено карти-схеми втрат і втручань, які стануть основою для реставраційної роботи.

На базі отриманих даних сформульовано попередню концепцію реставрації, що передбачає консерваційні заходи, очищення, структурне

укріплення основи, делікатне усунення невдалих вставок, а також повернення твору до гармонійного вигляду шляхом тонування та захисту поверхні. Основний принцип — мінімальне втручання з максимальним збереженням оригіналу. Для ухвалення остаточних рішень рекомендовано провести додаткові дослідження щодо можливих ризиків та матеріалів втручань.

Таким чином, проведене дослідження не лише проливає світло на маловідомий об'єкт сакрального мистецтва епохи Реформації, але й закладає основу для його збереження та подальшої інтеграції в культурний простір регіону.

Список використаних джерел:

1. Genarps kyrka. Historik och beskrivning av Helge Andersson ; reviderad och kompletterad av Karin Andersson. – Skurup : Lidbergs Blankett AB, 1993. – 40 s. – Deutsche Zusammenfassung, English summary, résumé français.
2. Herrskapsbänkarna i Genarps kyrka. Inredningen i en patronatskyrka från det danska adelsväldets tid av Henrik Widmark. Rapport oktober 2001 Länsstyrelsen i Skåne Miljöenheten/kulturmiljö
3. Genarps kyrka. Kulturhistorisk karaktäristik och bedömning MAX LASERNA 2014-11-22
4. Särtryck ur Från romanik till nygotik. Studier i kyrklig konst och arkitektur tillägnade EVALD GUSTAFSSON
5. Svenska kyrkan [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.svenskakyrkan.se/genarp/genarps-kyrka>
6. Біблія. Перше послання до Коринтян 13:13: «Тим часом залишаються ці три: віра, надія і любов. І найбільша з них — любов».
7. Псалтир (Псалом) 121:8: «Господь буде стерегти твій вихід і вхід відтепер і довіку».

Джерела ілюстрацій

1. Ілюстрація з архіву Musea Brugge номер 0000.GRO4085.III. Відкритий доступ. Режим доступу: https://www.museabrugge.be/collection/work/id/0000_GRO4085_III?utm_source=chatgpt.com
2. Ілюстрація з архіву The British Museum, інвентарний номер 124309001. Відкритий доступ. Режим доступу: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/124309001>

3. Ілюстрації з архіву Rijksmuseum, інвентарні номери: RP-P-1910-2067, RP-P-1906-2085. Відкритий доступ. Режим доступу: [https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Liefde--e6e2a701eca090b910ca55c3a1a6ba34?query=Caritas&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets\[0\].id=c3daab30fccc10068bdcfa93ed5a3553&tab=data](https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Liefde--e6e2a701eca090b910ca55c3a1a6ba34?query=Caritas&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets[0].id=c3daab30fccc10068bdcfa93ed5a3553&tab=data) та [https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Hoop--3d8afdf91a6c4d857cd92f55065d7092?query=Spes&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets\[0\].id=c3daab30fccc10068bdcfa93ed5a3553&tab=data](https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/object/Hoop--3d8afdf91a6c4d857cd92f55065d7092?query=Spes&collectionSearchContext=Art&page=1&sortingType=Popularity&facets[0].id=c3daab30fccc10068bdcfa93ed5a3553&tab=data)
4. Фотоматеріали з архіву Regionmuseet i Skåne номер KD039647, KD039648, KD039646, KD039649. Відкритий доступ. Режим доступу: <https://samlingar.regionmuseet.se/objects/c62-456451/?cat=26141&offset=21>



