

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І
АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛУБИНСЬКИЙ РУСЛАН РУСЛАНОВИЧ

Прим. 1

УДК 75.03.072.5(430)"14"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ТА
ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ НІМЕЦЬКОГО
ЖИВОПИСУ XV СТОЛІТТЯ (КОЛЕКЦІЯ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ БОРИСА ВОЗНИЦЬКОГО)**

Спеціальність: 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Р.Р. Лубинський

Науковий керівник: **Тимченко Тетяна Ростиславівна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент

АНОТАЦІЯ

Лубинський Р. Р. Особливості мистецтвознавчого та техніко-технологічного дослідження німецького живопису XV століття (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2026.

Дисертацію присвячено проблематиці мистецтвознавчих та техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст. Основну увагу зосереджено на єдиній в Україні збірці німецького живопису XV ст., що належить Львівській національній галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького (далі – ЛНГМ). Це «Несіння Хреста», «Святі Марія Магдалина, Одилія та Клара», «Коронування терновим вінцем», що є частинами вівтарів, та «Голова монаха».

Період XV ст. для Західної та частково Східної Європи вважають етапом переходу від середньовічних до ренесансних тенденцій. Дослідження німецького живопису розкриває широкі можливості для загального розуміння мистецтва середньовічної Європи – формування іконографії, еволюції техніки та технології, адже фактично до останньої чверті XV ст. середньовічні цехові традиції мали надзвичайний вплив на повсякденну практику митців, а готичний стиль досягнув своєї екзальтації «консервативним» шляхом.

Основним фокусом дисертації стало порівняння даних з питань мистецтвознавчих, історико-культурних та техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст. із зарубіжних зібрань й тих, що були отримані під час вивчення чотирьох творів з ЛНГМ. Така постановка проблеми вимагала залучення різноманітних джерел – як писемних, так і візуальних, а також формування

методики дослідження, що базується на застосуванні загальнонаукових (історіографічний, аналітичний, формальний мистецтвознавчий

3

аналіз, іконографічний та ін.) та вузькоспеціальних (макрофотозйомка, ІЧ рефлектографія, рентгенографія, УФ люмінескопія та ін.) методів. Структура дисертації складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, а також додатків.

Вступ містить постановку проблеми, визначення актуальності теми, об'єкт та предмет, мету, завдання, хронологічні межі та новизну, а також відомості про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ присвячений аналізу історіографії та джерельної бази й опису методики дослідження. Історіографія праць з питань німецького живопису XV ст. вказує на те, що процес його вивчення був розпочатий наприкінці XIX ст. такими науковцями як Я. Буркхардт, В. Воррінгер, К. Шнаазе, А. Шмарзов, Г. Дехіо, Е. Гейдріх, Ф. Бургер, Г. Гут, А. Штанге, М. Лерс; сучасні дослідження європейського та німецького готичного мистецтва проводять Ф. Дойхлер, Е. Клуkert, Д. О. Генд, Е. Зольда, С. Кемпердік та ін. З'ясовано, що нині доказова база все частіше спирається на міждисциплінарний підхід (Дж. Надольни, С. Неш, М. В. Аінсворт, Дж. П. Вотерман, Т. Хазбенд, Д. Магон та ін.), коли результати, отримані за допомогою методів гуманітарних і точних наук, можуть бути взаємно скориговані. Це дає можливість уникати хибних атрибуційних висновків, заснованих на суто візуальній подібності. Водночас багаторічні техніко-технологічні дослідження (М. Галлагер, К. фон Баум, П. Кляйн, Т. Нойгофф, К. фон Сен-Жорж, А. Шефер, В. Габлер, Ф. Шайбле та ін.) дали змогу накопичити значну базу даних – описовий та ілюстративний матеріал, який забезпечив проведення порівняльного аналізу не лише стилістики, композиції, колориту, але й основи, ґрунту, фарбового шару творів, що приписуються певній майстерні чи регіональній школі.

Українське мистецтвознавство в останні десятиліття також постійно збагачується техніко-технологічними дослідженнями творів мистецтва, однак

проблематика як мистецтвознавчих, так і технологічних досліджень німецького живопису XV ст. дотепер не розроблялася українськими дослідниками.

4

Основою джерельної бази дисертації є згадані чотири твори німецького живопису XV ст. з ЛНГМ та результати їх технологічних досліджень; твори з колекцій музеїв Німеччини, Франції та США; документи наукового архіву ЛНГМ; наукові статті з питань атрибуції та реставрації; сайти музеїв та дослідницьких баз даних.

Другий розділ присвячений проблематиці дослідження німецького живопису XV ст. Аналізовано культурно-історичний контекст і питання атрибуції, становлення міждисциплінарного підходу до вивчення творів мистецтва у Німеччині з кінця XIX ст. до наших днів, загальні відомості щодо методів науково-природничої експертизи німецького живопису XV ст.

Проблематика атрибуції творів німецького живопису XV ст. багато у чому є спільною з іншими регіонами Західної та Східної Європи: її визначають цеховий (колективний) принцип у створенні мистецьких витворів, переважно релігійний характер тематики, дотримання сталих іконографічних схем. Індивідуальними ж рисами є проблема кордонів німецького мистецтва (що не співпадають з нинішніми); локалізація місцевих шкіл німецького живопису на півдні у Швабії та у містах Нюрнберг (Баварія), Ульм (Баден-Вюртенберг), у Західній Німеччині навколо міст Зост та Кельн, та у деяких інших вестфальських містах на півночі, де мистецьким осередком стало місто Гамбург; у містах Празі, Базелі та Кольмарі.

Німеччина наприкінці XIX – на початку XX ст. стала лідером у запровадженні регулярних досліджень з історії техніки та технології живопису і водночас – у розвитку міждисциплінарного підходу до вивчення творів мистецтва. В. Кайм, Е. Рельманн, В. Грефф, А. Ейбнер, М. Дернер, К. Вельте та інші доклали значних зусиль, аби впровадити методи оптико-фізичних та фізико-хімічних досліджень у повсякденну практику мистецтвознавців. У першій третині XX ст. німецькі вчені започаткували напрям *Gemäldekunde* (нім. «наука про живопис»), який швидко довів свою ефективність у виявленні помилок в атрибуції.

Використання технічної фотографії (у невидимих зонах спектру та макрофотозйомки), мікрохімічних та стратиграфічних досліджень перетворило *Gemäldekunde* на галузь, що використовує методи як гуманітарних, так і

5

природничих наук для вирішення питань атрибуції та кращого розуміння стану збереженості творів мистецтва.

Експертно-атрибуційні ознаки загальної стилістики німецького живопису – це використання яскравих локальних кольорів, увага до деталізації тканин та металевих предметів, специфічне трактування простору, особливий інтерес до психологічної характеристики образів. Техніко-технологічна експертиза багатьох творів також виявила низку ознак, які стосуються використання порід деревини для основ живопису, характерних для різних регіонів німецьких земель; характерних способів скріплення дощок між собою; прийомів ґрунтування та складу ґрунтів; особливостей підготовчого рисунку по ґрунту; вибору пігментів та в'язив для фарб; особливостей техніки живопису. Звертає увагу поступова відмова від умовного золотого тла протягом XV ст., хоча ще наприкінці періоду воно нерідко трапляється у найвідоміших майстрів. Є приклади поєднання творів на золотому умовному та просторовому тлі в одних вівтарних комплексах, тож тут може йтися не про загальну тенденцію, а про свідомий вибір художників. Ознакою ренесансних новацій у мистецтві живопису є перспективна побудова простору інтер'єрів, відтворення планів у пейзажах, ускладнення ракурсів у зображенні людських постатей, увага до матеріальності предметів та побутових деталей. Також характерним для сцен євангельського циклу (зокрема, Страстей Христових) є використання в архітектурі, одязі та атрибутах персонажів (особливо другорядних) реалій тодішнього життя.

Важливим аспектом в експертизі та атрибуції німецького живопису XV ст. є наслідки реставраційних втручань XVIII – першої половини XX ст. Найінвазивніші й досить поширені – операції з розпилювання двобічних панелей стулкових вівтарів з подальшим стоншенням та паркетуванням кожної з частин; паркетування одnobічного живопису. Іноді реставраційні заходи спотворювали

первісний стан до невпізнаваності, межуючи з фальсифікацією, що значно утруднює сучасну експертизу та атрибуцію.

Третій розділ висвітлює результати експертизи та атрибуції творів німецького живопису XV ст. з ЛНГМ. Досліджено їх особливості у контексті

6

загальної проблематики експертизи; здійснено мистецтвознавчий та техніко-технологічний аналіз творів «Несіння хреста», двобічної панелі «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» й «Коронування терновим вінцем», «Голова монаха». Їх вивчення здійснено автором із залученням фахівців цього музею, а також інших установ.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві *вперше* здійснено комплексний аналіз та узагальнення даних з історії та сучасного стану досліджень німецького живопису XV ст. у мистецтвознавчому, історико-культурному, техніко-технологічному аспектах; виявлено й описано індивідуальну манеру живопису кожної з чотирьох живописних дощок з ЛНГМ; отримано й інтерпретовано результати техніко-технологічних досліджень зазначених творів; цілісно проаналізовано стан збереженості й історію та характер їх реставрації; з'ясовано, що первісний живопис «Голови монаха» складає приблизно 50% нині існуючого зображення; висунуто припущення щодо значного ступеню інвазивності реставраційних втручань у твір «Голова монаха», які властиві для Німеччини другої половини XIX – початку XX ст., а також, що твір «Несіння хреста» був частиною двобічної вівтарної панелі, розділеної навпіл у другій половині XIX ст. на дві дошки, кожна з яких паркетована; з'ясовано вільний (з уточненнями) характер підготовчого рисунку по ґрунту усіх (крім «Голови монаха») творів; виявлено приховане зображення у творі «Коронування терновим вінцем» та первісний німб Христа у «Несінні хреста»;

уточнено: висловлено припущення щодо приналежності автора «Несіння хреста» до кола Каспара Айзенманна й ельзаської школи, датування створення: 1437 р.; підтверджено приналежність автора «Святі Марія Магдалина, Оділія та

Клара» до кола Мартіна Шонгауера та ельзаської школи, запропоновано інше датування – друга половина XV ст.; «Коронування терновим вінцем» атрибутовано невідомому автору ельзаської школи, що працював під впливом Майстра епітафії Флоріана Вінклера у другій половині XV ст.; зроблено припущення, що портрет «Голова монаха» був частиною більшого за розмірами

7

твору німецького походження, є зображенням місцевого святого, проте для підтвердження авторства Ганса Мульчера або його школи немає достатніх підстав; встановлено відповідність живописних основ, ґрунтів, фарб, технік і технологій живопису всіх чотирьох творів XV ст. з колекції ЛНГМ синхронному німецькому живопису з інших музеїв світу;

знайшло подальший розвиток: комплексний підхід до вивчення творів західноєвропейського мистецтва, заснований на поєднанні та зіставленні даних міждисциплінарних досліджень; розширення корпусу інформації щодо стилістики, техніки й технології німецького живопису XV ст. в контексті західноєвропейського мистецтва; поглиблення уявлень про історію розвитку олійного живопису Західної Європи на перехідному етапі від пізнього середньовіччя до ранньомодерної доби; фіксація типологічних ознак і наслідків реставраційних втручань попередніх епох; документування та систематизація результатів технологічних експертиз творів з державного музейного зібрання України, інтеграція їх до наукового простору.

Ключові слова: *живопис, церковне мистецтво, портрет, атрибуція, іконографія, графічні зразки, Страсті Христові, символ, мистецтвознавчий аналіз, експертиза, консервація, реставрація, XV ст., Німеччина, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.*

8

ABSTRACT

Lubynskyi R. R. Peculiarities of art historical and technical-technological research of German painting of the 15th century (Collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery). – Qualification research paper submitted as a

manuscript. Kyiv.

Doctoral (PhD) dissertation in Specialty 023 – Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. – National Academy of Fine Arts and Architecture. Kyiv, 2026. The dissertation is devoted to the issues of art history and technical and technological research of German painting of the 15th century. The main attention is focused on the only collection of German painting of the 15th century in Ukraine, which belongs to the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery (hereinafter – LNAG). These are “Carrying the Cross”, “Saints Mary Magdalene, Odile and Clara”, “Coronation with a Crown of Thorns”, which are parts of the altars, and “Head of a Monk”. The period of the 15th century for Western and partly Eastern Europe is considered a stage of transition from medieval to Renaissance trends. The study of German painting opens up wide opportunities for a general understanding of the art of medieval Europe – the formation of iconography, the evolution of technique and technology, because in fact until the last quarter of the 15th century, medieval guild traditions had an extraordinary influence on the everyday practice of artists, and the Gothic style achieved its exaltation in a “conservative” way.

The main focus of the dissertation was a comparison of data on art history, historical-cultural and technical-technological studies of German painting of the 15th century from foreign collections and those obtained during the study of four works from LNAG. Such a statement of the problem required the involvement of various sources - both written and visual, as well as the formation of a research methodology based on the use of general scientific (historiographic, analytical, formal art history analysis, iconographic, etc.) and highly specialized (macrophotography, IR reflectography, radiography, UV luminescence, etc.) methods.

The structure of the dissertation consists of an introduction, three sections, conclusions, a list of sources used, and additions.

9

The introduction contains a statement of the problem, a definition of the relevance of the topic, object and subject, goal, objectives, chronological boundaries, novelty, as well as information on the approbation of the research results.

The first chapter is devoted to the analysis of historiography and source base and description of research methodology. The historiography of works on German painting of the 15th century indicates that the process of its study was begun at the end of the 19th century. by such scholars as J. Burkhardt, W. Worringer, K. Schnaase, A. Schmarzow, G. Degio, E. Heydrich, F. Burger, G. Gut, A. Stange, M. Lehrs; modern research of European and German Gothic art is conducted by F. Deuchler, E. Kluckert, D. O. Hand, E. Solda, S. Kemperdik and others. It has been found that the evidence base is increasingly based on an interdisciplinary approach (J. Nadolny, S. Nash, M. W. Ainsworth, J. P. Waterman, T. Husband, D. Magon, etc.), when the results obtained using the methods of the humanities and exact sciences can be mutually corrected. This makes it possible to avoid false attributional conclusions based on purely visual similarity. At the same time, many years of technical and technological research (M. Gallagher, K. von Baum, P. Klein, T. Neugoff, K. von Saint-Georges, A. Schaefer, V. Gabler, F. Scheible, etc.) have made it possible to accumulate a significant database - descriptive and illustrative material, which has provided a comparative analysis not only of the style, composition, color, but also of the base, ground, paint layer of works attributed to a certain workshop or regional school.

Ukrainian art history in recent decades has also been constantly enriched by technical and technological research of works of art, however, the issues of both art history and technological research of German painting of the 15th century have not yet been developed by Ukrainian researchers.

The basis of the source base of the dissertation are the aforementioned four works of German painting of the 15th century from LNAG and the results of their technological research; works from museum collections in Germany, France and the USA; documents from the LNAG scientific archive; scientific articles on attribution and restoration; museum websites and research databases.

The second section is devoted to the problems of studying German painting of the 15th century. The cultural and historical context and the issue of attribution are analyzed, the formation of an interdisciplinary approach to the study of works of art in

Germany from the end of the 19th century to the present day, general information on the methods of scientific and natural expertise of German painting of the 15th century.

The problems of attribution of works of German painting of the 15th century are in many ways common to other regions of Western and Eastern Europe: it is determined by the guild (collective) principle in the creation of works of art, the predominantly religious nature of the subject matter, and adherence to stable iconographic schemes. Individual features include the problem of the boundaries of German art (which do not coincide with the current ones); localization of local schools of German painting in the south in Swabia and in the cities of Nuremberg (Bavaria), Ulm (Baden-Württemberg), in West Germany around the cities of Soest and Cologne, and in some other Westphalian cities in the north, where the city of Hamburg became the artistic center; in the cities of Prague, Basel and Colmar.

Germany in the late 19th and early 20th centuries became a leader in the introduction of regular research on the history of painting techniques and technology and at the same time in the development of an interdisciplinary approach to the study of works of art. W. Kaim, E. Raehlmann, W. Greff, A. Eibner, M. Derner, K. Welte and others made significant efforts to introduce the methods of optical-physical and physico-chemical research into the everyday practice of art historians. In the first third of the 20th century, German scientists initiated the direction of *Gemäldekunde* (German: “science of painting”), which quickly proved its effectiveness in identifying errors in attribution. The use of technical photography (in invisible spectral regions and macrophotography), microchemical and stratigraphic studies turned *Gemäldekunde* into a field that uses methods from both the humanities and natural sciences to resolve issues of attribution and better understand the state of preservation of works of art.

Expert and attributional features of the general stylistics of German painting are the use of bright local colors, attention to the detailing of fabrics and metal objects, specific interpretation of space, and special interest in the psychological characteristics

of images. Technical and technological expertise of many works also revealed a number of features related to the use of wood species for the bases of painting, characteristic of

different regions of the German lands; characteristic methods of fastening boards together; priming methods and soil composition; features of the preparatory drawing on primer; pigments and binders for paints; features of the painting technique. The gradual rejection of the conventional gold background during the 15th century is noteworthy, although at the end of the period it is often found in the most famous masters. There are examples of a combination of works on a gold conventional and spatial background in some altar complexes, so this may not be a general trend, but a conscious choice of artists. A sign of Renaissance innovations in the art of painting is the perspective construction of the space of interiors, the reproduction of plans in landscapes, the complication of angles in the depiction of human figures, attention to the materiality of objects and everyday details. Also characteristic of the scenes of the Gospel cycle (in particular, the Passion of Christ) is the use in architecture, clothing and attributes of characters (especially secondary) realities of the then life (clothing, weapons, architecture).

An important aspect in the examination and attribution of German painting of the 15th century are the consequences of restoration interventions of the 18th - first half of the 20th centuries. The most invasive and quite widespread are the operations of sawing off double-sided panels of altars with subsequent thinning and parquetry of each of the parts; parquetry of one-sided painting. Sometimes restoration measures distorted the original state beyond recognition, bordering on falsification, which significantly complicates modern examination and attribution.

The third section highlights the results of the examination and attribution of works of German painting of the 15th century. from LNAG . Their features are studied in the context of the general issues of the examination; an art historical and technical and technological analysis of the works “Carrying the Cross”, the double-sided panel “Saints Mary Magdalene, Odile and Clara” and “Coronation with a Crown of Thorns”, as well as “Head of a Monk” was carried out. Their study was carried out by the author with the involvement of specialists from this museum, as well as other institutions.

The scientific novelty of the study lies in the fact that in Ukrainian art history, for

the first time, a comprehensive analysis and generalization of data on the history and current state of research on German painting of the 15th century was carried out. in art historical, historical-cultural, technical and technological aspects; the individual style of painting of each of the four painted panels from LNAG was identified and described; the results of technical and technological research of the specified works were obtained and interpreted; the state of preservation and the history and nature of their restoration were comprehensively analyzed; it was found that the original painting of the “Head of a Monk” makes up approximately 50% of the currently existing image; it was suggested that the significant degree of invasiveness of restoration interventions in the work “Head of a Monk”, which are typical for Germany in the second half of the 19th – early 20th centuries, was significant, and that the work “Carrying the Cross” was part of a double-sided altar panel, divided in half in the second half of the 19th century into two boards, each of which was parquetered; the free (with clarifications) nature of the preparatory drawing on the ground of all (except for the “Head of a Monk”) works was clarified; a hidden image was discovered in the work “Coronation with a Crown of Thorns” and the original halo of Christ in the “Carrying the Cross”; clarified: an assumption is made that the author of “Carrying the Cross” belongs to the circle of Caspar Isenmann and the Alsatian school, the date of creation: 1437; the affiliation of the author of “Saints Mary Magdalene, Odile and Clara” to the circle of Martin Schongauer and the Alsatian school is confirmed, another date is proposed – the second half of the 15th century; “Coronation with a Crown of Thorns” is attributed to an unknown author of the Alsatian school, who worked under the influence of Master of the Winkler Epitaph in the second half of the 15th century; an assumption is made that the portrait of “Head of a Monk” was part of a larger work of German origin, is an image of a local saint, but there are no sufficient grounds to confirm the authorship of Hans Multscher or his school; the correspondence of the pictorial bases, grounds, paints, techniques and technologies of painting of all four works of the 15th century from the LNAG collection to synchronous German painting from other museums in the world has been established; further development has been made: a comprehensive approach to

the study of works of Western European art, based on the combination and comparison of data from interdisciplinary research; expansion of the corpus of information on the stylistics, techniques and technology of German painting of the 15th century in the context of Western European art; deepening of ideas about the history of the development of oil painting in Western Europe at the transitional stage from the late Middle Ages to the early modern era; fixing typological features and consequences of restoration interventions of previous eras; documentation and systematization of the results of technological examinations of works from the state museum collection of Ukraine, their integration into the scientific space.

Keywords: *painting, church art, portrait, attribution, iconography, graphic samples, Passion of Christ, symbol, art historical analysis, examination, conservation, restoration, 15th century, Germany, Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery.*

14

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Лубинський Р. Експертиза та проблеми атрибуції «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2021. №17 (2). С. 74–83. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247971](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247971)

2. Лубинський Р. Експертиза й проблеми атрибуції картини «Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* 2022. №55 (2). С. 65–70.

<https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-10>

3. Лубинський Р. Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. №21 (1). С. 157–164. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333497](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333497)

4. Лубинський Р. Міждисциплінарне дослідження картини «Голова монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. *Народознавчі зошити*. 2026. Ч. 1. С. 92–103. <https://doi.org/10.15407/nz2026.01.092>

15

Наукові праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Лубинський Р. Р. Проблематика атрибуції в північноєвропейському живописі XV століття: джерелознавчі та техніко-технологічні аспекти. *Восьмі Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2020). Київ : СПД Чалчинська Н. В., 2021. С. 194–195. URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf

2. Лубинський Р. Р. Експертиза картини «Святі Магдалина, Оділія і Клара» із колекції Львівської національної галереї ім. Б. Г. Возницького: проміжні спостереження. *Дев'ять Платонівських читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2021). Київ : ФОП О. Лопатіна, 2022. С. 200–201. URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf 3.

Лубинський Р. Р. Експертиза твору «Коронування терновим вінцем» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. Попередні висновки. *Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Київ, 2022). Львів–Торунь : Liha-Press, 2022. С. 176–177.

URL: https://www.platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf 4.

Лубинський Р. Р. Науково-природнича експертиза картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Інновації в архітектурі, дизайні та мистецтві: до 150-річчя Олександра Вербицького: тези IV Міжнародної науково-практичної конференції,*

Київ (травень 2025) / НАОМА [за ред. К. М. Міхеєнко]. Київ, 2025. С. 377–379.

URL: <https://drive.google.com/file/d/1-wxce8s1-K3ga83ffUacXn6jyPCyDccA/view>

5. Лубинський Р. Р. Проблематика техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст. у німецьких фахових періодичних виданнях. *Наука, технології, інновації: вектори трансформації : матеріали науково-практичної конференції* (м. Ужгород, 24–25 жовтня 2025 р.). Одеса : Видавництво «Молодий

16

вчений», 2025. С. 14–17. URL:

<https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/152/2490/5220-1>

6. Лубинський Р. Науковий внесок Вальтера Греффа у становлення Gemäldekunde у першій половині XX століття. *Гатенмейстерські читання : тези доповідей V Міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Кам'янець-Подільський, 4–5 грудня 2025 р. / [упоряд. С. Луць] ; Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. Івана Огієнка.

Кам'янець-Подільський : ФОП Панькова А. С., 2026. С. 120–121. URL:

<https://art.kpnu.edu.ua/kafedra/nauka-kafedry/gagenmeister/>

17

ЗМІСТ

Перелік умовних скорочень 19 **ВСТУП** 20

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА

34

МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ НІМЕЦЬКОГО ЖИВОПИСУ

XV СТ.

1.1. Історіографія праць з питань німецького живопису XV ст. 34

1.2. Джерельна база дослідження 57

1.3. Методика дослідження 65

Висновки до Розділу 1 68

РОЗДІЛ 2. НІМЕЦЬКИЙ ЖИВОПИС XV ст.: ПРОБЛЕМАТИКА 70

ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Культурно-історичний контекст і питання атрибуції

70

живопису Німеччини XV ст.

2.2. Становлення міждисциплінарного підходу до вивчення 85

творів мистецтва у Німеччині (з кінця XIX ст. до наших днів) 2.3.

Загальні відомості щодо методів науково-природничої експертизи творів німецького живопису XV ст.

Висновки до Розділу 2 121

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРТИЗА ТА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ

125

НІМЕЦЬКОГО ЖИВОПИСУ XV ст. З ЗІБРАННЯ ЛНГМ.

ГІПОТЕЗИ ТА АРГУМЕНТАЦІЯ

3.1. Особливості дослідження творів німецького живопису 125

XV ст. з ЛНГМ у контексті загальної проблематики експертизи 3.2.

Мистецтвознавчий та техніко-технологічний аналіз твору 131

«Несіння хреста» (інв. Ж-751)

3.3. Двобічна панель «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» 149

(інв. Ж-507а) і «Коронування терновим вінцем» (інв. Ж-507б):

дані щодо минулих реставрацій та атрибуцій

18

3.4. Твір «Голова монаха» (інв. Ж-366): стилістика, стан

178

збереженості, технологічні аспекти

Висновки до розділу 3 188 **ВИСНОВКИ** 192 **СПИСОК**

ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 200 ДОДАТКИ 221

ДОДАТОК 1. Архівні джерела 222 Список архівних джерел 222 Архівні джерела 224

ДОДАТОК 2. Список речовин та середньовічного живопису XV ст.

хімічних сполук, що є типовими 248

для західноєвропейського

ДОДАТОК 3. Ілюстрації 253 Анотований список ілюстрацій 253
Ілюстрації 258

ДОДАТОК 4. Список публікацій здобувача за темою дисертації 393
та відомості про апробацію результатів дисертації

19

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВЦНДЛКР – Всесоюзна центральна науково-дослідна лабораторія з консервації та реставрації музейних художніх цінностей Міністерства культури СРСР

ЕДРС – енергодисперсійна рентгенівська спектроскопія

ІЧ – інфрачервоний (-на)

ЛДКГ – Львівська державна картинна галерея

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького

РФА – рентгенофлуоресцентний аналіз

SEM – скануюча електронна мікроскопія

УФ – ультрафіолетовий (-ва)

FTIR – інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням

SEM-EDX – енергодисперсійна рентгенівська спектроскопія

ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (фахове видання, ФРН)

20

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. XV ст. – знаковий період у загальноісторичному зрізі та в площині історії мистецтва (живопису зокрема). Як зазначають Отто Пехт [154], Йоган Гейзінга [107], Міллард Майсс [134], Вільям

Воррінгер [182–183] та інші, наприкінці епохи Середньовіччя традиція готичного живопису досягла найвищого рівня розвитку (особливо це характерно для живопису Нідерландів, Німеччини та Франції). У сукупності з поступовим технічним вдосконаленням живопису, вона породила так зване *ars nova* (нове мистецтво). Цей термін вперше введено Е. Панофські [149, р. 73–74]. Розрив між *ars nova* і середньовічною живописною традицією насправді відбувався не через прагнення художників до побудови натуралістичних зображень, але через поступове злиття мистецтва зі світською сферою. Розвиток торгівлі, збагачення дворянства та виникнення нового суспільного прошарку – буржуазії – зумовило зміщення пріоритетів у мистецькій сфері. Католицька церква поволі втрачала роль головного замовника; водночас відбувалася диференціація мистецтва та ремесла. Однак такий процес, як «секуляризація мистецтва», для Європи був неоднорідним й несинхронним. Німеччина (тодішні землі Священної Римської імперії) в культурному зрізі та в мистецькій сфері була значно консервативнішою за своїх сусідів – Бургундське герцогство, Французьке королівство, італійські держави, а отже, протягом усього XV ст. німецьке мистецтво мало переважно релігійний характер, лише поступово освоюючи світські жанри, такі як портрет і пейзаж.

Дослідження німецького живопису XV ст. розкриває широкі можливості для загального розуміння мистецтва середньовічної Європи – формування традиції, іконографії, еволюції техніки та технології, адже фактично до останньої чверті XV ст. середньовічні цехові традиції мали надзвичайний вплив на повсякденну практику митців, а готичний стиль досягнув своєї екзальтації «консервативним» шляхом.

Німецькі художники XV ст. лишили по собі безцінний спадок, тим більше що значна його частина загинула внаслідок іконоборницького руху за часів

21

Реформації, військових дій, а також як результат захоплення середньовічним мистецтвом у XIX – на початку XX ст., коли цілісні вівтарні комплекси роз'єднували, а двобічні панелі розпилювали, і саме у такому вигляді вони потрапляли до приватних та державних колекцій, нерідко назавжди втративши

зв'язок з первісним призначенням та розташуванням. Твори відомих, так само як і невідомих (анонімних) майстрів, зберігаються у діючих храмах, є експонатами державних і приватних художніх музеїв у країнах Європи та у США.

Серед українських музеїв лише Львівська національна галерея імені Бориса Возницького (далі – ЛНГМ) зберігає твори німецьких митців XV ст. Це «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» (інв. Ж-507а) та «Коронування терновим вінцем» (інв. Ж-507б) (що були початково єдиною вівтарною панеллю з двобічним живописом), «Несіння хреста» (інв. Ж-751), «Голова монаха» (інв. Ж-366). Питання уточнення атрибуції зазначених пам'яток та пов'язаних з цим додаткових експертних досліджень є надзвичайно актуальним і має беззаперечний науковий потенціал, оскільки попередні атрибуційні висновки В. Терлецького та М. Лібмана, зафіксовані у музейній документації, базуються, вочевидь, лише на візуальній схожості. І хоча на початку 1960-х рр. «Коронування терновим вінцем» і «Голова монаха» досліджувалися у невидимих зонах спектру (на що є вказівки у документах з архіву ЛНГМ стосовно їх реставрації), зроблені тоді фотовідбитки не передали до Львівської державної галереї мистецтв (тодішня назва музею) і не були відомі українським дослідникам.

Історія вивчення творів мистецтва методами, що використовуються у галузях природничих наук, хоч і розпочалася ще наприкінці XVIII ст., однак запроваджувалася у повсякденну практику поступово. Особливо помітний розвиток у цій галузі зафіксований наприкінці XIX – на початку XX ст. Однак представники класичного мистецтвознавства доволі неоднозначно сприйняли саму ідею дослідження творів мистецтва методами, що походять з галузей фізики та хімії. Приклади такого несприйняття зафіксовані у тому числі й серед німецьких мистецтвознавців початку XX ст., – таких як Вільгельм фон Боде. Водночас саме у Німеччині найпоспідовніше розвивалися нові напрями науки,

пов'язані із дослідженням мікроскопічних зразків живопису (Едуард Рельманн), винайденням та впровадженням нових методів дослідження у невидимих зонах спектру (Вільгельм Конрад Рентген, Вальтер Грефф), розробкою нових художніх

матеріалів (Адольф Вільгельм Кайм) та нових методів реставрації (Макс фон Петтенкофер), а також вивченням давніх технік та технологій (Макс Дернер та ін.). Вважають, що лише після Римської конференції 1930 року запровадження методів техніко-технологічної експертизи стало повсюдною задачею, стимулювавши створення дослідницьких лабораторій при музеях та як самостійних установ. Зазначимо, що перша така лабораторія була відкрита саме у Німеччині Фрідріхом Ратгеном 1888 р., в той час як решту лабораторій у Західній Європі, Єгипті та США засновано наприкінці 1910-х – на поч. 1920-х рр.

Власне, сама ідея міждисциплінарних досліджень творів мистецтва виникла у Німеччині й позначалася спеціальним терміном *Gemäldekunde* (нім. «наука про живопис»); вчені першої третини ХХ ст. – Вальтер Грефф, Александр Ейбнер, Макс Дернер, Курт Вельте та інші, здійснили величезний внесок у цей новий напрям науки.

Завдяки послідовній співпраці мистецтвознавців, фізико-хіміків та реставраторів, у багатьох країнах світу цей новий напрям міждисциплінарних досліджень набув поширення; однак лише у період після Другої світової війни важливість такої співпраці стала очевидною, адже на той момент вже була накопичена база даних для виявлення характерних ознак регіональних шкіл та окремих авторів, що дала змогу здійснювати порівняльний аналіз. Сучасні дослідження із застосуванням техніко-технологічних методів, в окремих випадках, можуть відкрити широкі можливості для уточнення атрибуції, хоча класичні методи мистецтвознавчого аналізу, як і раніше, відіграють найважливішу роль у висновках щодо походження, авторства й датування.

Не менш актуальними всі ці методи є й для українського контексту, в якому лише наприкінці ХХ – у першій чверті ХХІ ст. почали широко використовувати міждисциплінарні дослідження щодо творів мистецтва (хоча перші спроби запровадження оптичних та фізико-хімічних методів для вивчення творів

мистецтва відносяться ще до 1920-х – 1930-х років). Однак дотепер це не стосувалося вивчення пізньосередньовічного західноєвропейського живопису з

музейних колекцій України, зокрема творів німецького живопису XV ст., що є підтвердженням актуальності теми дисертації.

Основна гіпотеза: враховуючи сучасні тенденції міждисциплінарного підходу, дослідження німецького живопису XV ст. з колекції ЛНГМ за допомогою мистецтвознавчих та науково-природничих методів є необхідним і своєчасним кроком для поглиблення знань про ці пам'ятки, що, в свою чергу, розкриває додаткові можливості у розв'язанні питань, пов'язаних з їх атрибуцією. Це важливо як для повноти наукових знань відносно колекції ЛНГМ, так і в глобальному зрізі для цілісного бачення історії німецького живопису та західноєвропейського мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА «Мистецтво і мистецтвознавство в системі гуманітарних досліджень: національний та світовий вимір» (державний реєстраційний номер 0124U001843 від 16.02.2024 р.) та наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво України у світовому художньому поступі: від історичних витоків до сучасності» (державний реєстраційний номер 0124U001515 від 07.02.2024 р.).

Мета дослідження – полягає у всебічному аналізі німецького живопису XV ст., здійсненні експертизи та атрибуції творів цього періоду з колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Бориса Возницького на основі критичного переосмислення попередніх досліджень, архівних джерел і застосування комплексних методів мистецтвознавчого і техніко-технологічного дослідження.

Відповідно до мети, сформульовано низку **завдань дослідження:** 1. Проаналізувати сучасний стан дослідження теми, визначити й систематизувати джерельну базу з питань мистецтвознавчих, історико-культурних та техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст. із зарубіжних зібрань.

2. Проаналізувати опубліковані та архівні матеріали, щодо попередніх досліджень чотирьох пам'яток із зібрання ЛНГМ, зарахованих до німецького

живопису XV ст.

3. Дослідити твори німецького живопису XV ст. з ЛНГМ (оригінали й якісні відтворення у видимій та невидимій зонах спектру) та зарубіжних зібрань й здійснити компаративний аналіз як стилістичних та іконографічних рис, так і висновків технологічної експертизи.

4. Визначити проблематику експертизи та атрибуції творів німецького живопису XV ст. у контексті вивчення пізньосередньовічного мистецтва Північної Європи.

5. Систематизувати експертно-атрибуційні ознаки творів німецького живопису XV ст. на основі опублікованих результатів міждисциплінарних досліджень.

6. Охарактеризувати стилістичні та іконографічні особливості, техніку виконання, стан збереженості чотирьох творів німецького живопису XV ст. з зібрання ЛНГМ й по можливості уточнити їх атрибуцію.

Об'єкт дослідження – німецький живопис XV ст., а саме творчість майстрів німецьких шкіл цього періоду, представлена в колекції Львівської національної галереї мистецтв ім. Бориса Возницького та інших художніх зібрань Європи та США.

Предмет дослідження – комплекс мистецтвознавчих (стилістичних, іконографічних) та техніко-технологічних особливостей творів німецького живопису XV ст. з колекції ЛНГМ, а також пов'язані з ними проблеми історіографії, атрибуції, експертизи, збереженості та реставрації.

Хронологічні межі дослідження охоплюють XV ст. в контексті об'єкту та предмету дослідження дисертації та кінця XIX – першої чверті XXI ст. в контексті історії, історіографії та методології досліджень.

Географічні межі дослідження охоплюють терени німецькомовних територій Європи у XV ст. та сучасне місто Львів, Україна.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети були застосовані загальнонаукові та вузькоспеціальні методи. До загальнонаукових належать: –

історіографічний метод, що дав змогу зібрати та проаналізувати публікації за темою дослідження;

– аналітичний метод, який було застосовано для аналізу наявної інформації стосовно предмету дослідження;

– емпіричний метод, що передбачає безпосереднє ознайомлення з кожним окремо взятим твором та його натурне обстеження;

– історичний метод, який застосовується задля з'ясування історичних обставин створення, а також надходження твору до музейної колекції ЛНГМ; – метод формального мистецтвознавчого аналізу, який використано під час з'ясування загальної характеристики (що включає стилістичний аналіз, аналіз композиції та колориту, способи передачі простору та форми зображених осіб та предметів) та фізичних параметрів творів;

– іконографічний метод, який дав можливість зорієнтуватися в особливостях трактування сюжетів євангельського циклу та інших зображень у живописі Німеччини XV ст.;

– порівняльний аналіз, який сприяв виявленню рис подібності між творами, що мають спільне походження, в першу чергу, при зіставленні з еталонними взірцями;

– метод систематизації даних, що дав можливість впорядкувати інформацію, отриману в результаті дослідження.

Серед вузькоспеціальних методів, які було застосовано під час технологічної експертизи творів живопису з зібрання ЛНГМ, назовемо наступні: –

макрофотозйомка, яка забезпечила дослідження видимої поверхні творів та з'ясування особливостей індивідуальної манери авторів;

– метод дослідження та фотофіксації творів у світлі видимої ультрафіолетової (далі – УФ) флуоресценції, що застосовано для оцінки цілісності покривного та фарбового шарів, виявлення реставраційних вставок, попереднього визначення окремих пігментів;

– інфрачервона (далі – ІЧ) рефлектографія, що дала змогу виявити шари,

розташовані під видимою поверхнею, підготовчий рисунок та деякі зміни в процесі написання творів, а також межі реставраційних втручань;

– метод рентгенографії, який застосовано для дослідження живописних шарів в їх сукупності (як видимих, так і невидимих), структури основи творів живопису, й сприяв уточненню цілої низки технологічних особливостей, характеру реставраційних втручань, а також виявленню наявності прихованого зображення в одному з творів;

– мікрохімічний аналіз, що дав можливість здійснити ідентифікацію пігментів, в'язив та інших матеріалів живопису;

– стратиграфічне дослідження, що виконується шляхом відбору мікропроб усіх шарів (грунту, живопису, покривного шару) одночасно, сприяло вивченню пошарової будови;

– рентгенофлуоресцентний аналіз (далі – РФА), що дає змогу визначити пігментний склад мікропроб та визначити відсоткове співвідношення виявлених мікродомішок;

– ІЧ спектроскопія, що допомагає виявляти органічні сполуки, встановлювати типи в'язив, лаків та ідентифікувати деякі пігменти; – оптична мікроскопія, за допомогою якої здійснюється огляд зразків у видимому світлі, виготовлення препаратів розмазів та їх вивчення у прохідному світлі;

– УФ мікроскопія, що дає можливість спостереження за змінами проб в УФ випромінюванні;

– скануюча електронна мікроскопія та енергодисперсійна рентгенівська спектроскопія з мапуванням, за допомогою яких визначають елементний склад проб;

– раманівська спектроскопія для додаткової ідентифікації пігментів і барвників.

Теоретичною основою дисертаційного дослідження є:

1) фундаментальні дослідження Я. Буркхардта [56], К. Шнаазе [167], А. Шмарзова [166], Е. Гейдріха [103], Г. Дехіо [65] та німецькомовних вчених, що

вивчали загальні питання середньовічної культури та мистецтва; Е. Панофські [148–149], Г. Бельтінга [51–52], Ф. Тюрлеманна [цит. за 117], які сформулювали принципи дослідження середньовічного мистецтва, а також дослідників європейського та німецького готичного мистецтва – В. Воррінгера [182–183] Ф. Дойхлера [цит. за 117], Р. Томана зі співавторами [176];

2) праці вчених, що досліджували регіональні школи або окремі твори живопису Німеччини XV ст.: М. Я. Фрідлендера [85–86], Ю. Баума [45], О. Вальднера [180], М. Лерса [126], Г. Гута [109], А. Штанге [170], Е. Зольда [185];

3) праці з питань впровадження методів технологічної експертизи А. Бурместера [58–62], М. Дернера [71], У. Корнмаєр [122], К. Кінсехер [119], М. фон дер Гольца [94–96], М. Коллера [121] та ін., у яких досліджується історія функціонування інституцій, де опрацьовувався новий напрямок науки, розробка лабораторних методів експертизи творів мистецтва та їх запровадження у мистецтвознавчі дослідження;

4) праці Дж. Надольни [143], О. Андріанової [1–4] та ін., присвячені принципам та методам технологічної експертизи творів мистецтва і, зокрема, живопису;

5) праці П. Кляйна [120], Й. Вадума [179], К. фон Баум зі співавторами [46–49] та ін., де розглянуто історичні техніки та технології творів мистецтва, зокрема, живопису Західної Європи;

6) праці С. Неш [144], М. В. Айнсворт зі співавторами [39], К. Томас [175] та ін., де опубліковані результати міждисциплінарних досліджень творів німецьких художників XV ст. або усіх країн Північної Європи цього періоду;

7) праці М. Галлагера [92], К. фон Баум [46–49], П. Дітманна [69] та ін. з проблематики техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст.

Джерельну базу дослідження становлять:

1) чотири твори німецького живопису з ЛНГМ та їх якісні фотознімки (загальних виглядів та їх фрагментів);

2) твори німецького живопису XV ст. з колекцій музеїв Німеччини, Франції

та США: репродукції високої якості, фотознімки у невидимих зонах спектру, графічні реконструкції втрачених вівтарів; інформація про їх провенанс й дані мистецтвознавчих досліджень та технологічних експертиз;

3) документи наукового архіву ЛНГМ, що стосуються музейної атрибуції та реставрації творів німецького живопису XV ст. наприкінці 1950-х – на поч. 1960-х рр.;

4) результати технологічних досліджень чотирьох пам'яток німецького живопису XV ст. із зібрання ЛНГМ (з архіву автора дисертації): ІЧ рефлектограми, відбитки рентгенограм, знімки, зроблені шляхом макрофотозйомки та в УФ променях, а також дані, отримані шляхом мікрохімічного аналізу й спектроскопічного аналізу елементного складу мікропроб живопису;

5) наукові статті, де побіжно розглядаються питання атрибуції релігійного живопису та впровадження технологічної експертизи до мистецтвознавчого контексту України: Р. Косів [8; 9], М. Пелех [24]; Р. Косів і А. Почекви [123] та інші;

6) праці зарубіжних дослідників, присвячені питанням реставрації творів мистецтва: К. Ніколауса [145], М. Марінколи та Л. Каржер [21]; матеріали симпозіуму 1995 р. «The Structural Conservation of Panel Paintings», який проводив Інститут консервації Гетті (Лос Анджелес) на базі Музею Дж. Пола Гетті в Лос Анджелесі [165];

7) сайти музеїв, що містять зображення творів німецького живопису XV ст., – фотознімки у видимих та невидимих зонах спектру, фрагменти, що забезпечують проведення первинного порівняльного аналізу стилістики; подекуди описові дані з технології [63];

8) сайти дослідницьких баз даних: Dendro & Art [66], RKD Research [161], Bildindex der Kunst & Architektur [127], Forschungskanal – платформа наукових проєктів Державних художніх зібрань Дрездена [83], Deutsche digitale bibliothek [130], Panel Paintings Initiative Інституту консервації Гетті [147], The Rembrandt Data base [173] та інші.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в українському мистецтвознавстві вперше:

- здійснено комплексний аналіз та узагальнення даних з історії та сучасного стану досліджень німецького живопису XV ст. у мистецтвознавчому, історико-культурному, техніко-технологічному аспектах;
- виявлено й описано індивідуальну манеру живопису кожної з чотирьох живописних дошок з ЛНГМ;
- отримано й інтерпретовано результати техніко-технологічних досліджень зазначених творів;
- цілісно проаналізовано стан збереженості й історію та характер їх реставрації;
- з'ясовано, що первісний живопис «Голови монаха» складає приблизно 50% нині існуючого зображення;
- висунуто припущення щодо значного ступеню інвазивності реставраційних втручань у твір «Голова монаха», які властиві для Німеччини другої половини XIX – початку XX ст.;
- висловлено припущення, що твір «Несіння хреста» був частиною двобічної вівтарної панелі, розділеної навпіл у другій половині XIX ст. на дві дошки, кожна з яких паркетована;
- з'ясовано вільний (з уточненнями) характер підготовчого рисунку по ґрунту усіх (крім «Голови монаха») творів;
- виявлено приховане зображення у творі «Коронування терновим вінцем» та первісний німб Христа у «Несінні хреста»;
- уточнено:
 - висловлено припущення щодо приналежності автора «Несіння хреста» до кола Каспара Айзенманна й ельзаської школи, датування створення: 1437 р.
- підтверджено приналежність автора «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» до кола Мартіна Шонгауера та ельзаської школи, запропоновано інше

датування – друга половина XV ст.;

– «Коронування терновим вінцем» атрибутовано невідомому автору ельзаської школи, що працював під впливом Майстра епітафії Флоріана Вінклера у другій половині XV ст.;

– зроблено припущення, що портрет «Голова монаха» був частиною більшого за розмірами твору німецького походження, є зображенням місцевого святого, проте для підтвердження авторства Ганса Мультчера або його школи немає достатніх підстав;

– встановлено відповідність живописних основ, ґрунтів, фарб, технік і технологій живопису всіх чотирьох творів XV ст. з колекції ЛНГМ синхронному німецькому живопису з інших музеїв світу;

знайшло подальший розвиток:

– комплексний підхід до вивчення творів західноєвропейського мистецтва, заснований на поєднанні та зіставленні даних міждисциплінарних досліджень; – розширення корпусу інформації щодо стилістики, техніки й технології німецького живопису XV ст. в контексті західноєвропейського мистецтва; – поглиблення уявлень про історію розвитку олійного живопису Західної Європи на перехідному етапі від пізнього середньовіччя до ранньомодерної доби; – фіксація типологічних ознак і наслідків реставраційних втручань попередніх епох;

– документування та систематизація результатів технологічних експертиз творів з державного музейного зібрання України, інтеграція їх до наукового простіру.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що отримані результати можуть бути використані для оновлення даних музейних каталогів та документації, використані у навчальних програмах з теорії та історії мистецтва, наукових публікаціях, у курсових та дипломних роботах, при написанні підручників, навчальних посібників із всесвітньої, зокрема

західноєвропейської та німецької історії мистецтва. Отримані результати важливі в контексті історії техніки й технології пізньосередньовічного живопису

Німеччини, реставраційної діяльності, здійснення експертизи творів живопису.

Особистий внесок здобувача:

Текст дисертації підготовано одноосібно. Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації, статті в наукових фахових виданнях України підготовано одноосібно.

Проведення технологічних експертиз досліджуваних творів відбувалося наступним чином:

– здійснення особисто дисертантом макрофотозйомки «Несіння хреста», «Святих Марії Магдалини, Одилії і Клари», «Коронування терновим вінцем»; макрофотознімки «Голови монаха» (в тому числі в УФ зоні спектру) – у співпраці із завідувачем лабораторії «Наука і мистецтво» Національного центру «Мала академія наук України», PhD з культурології Марією Лубинською та завідувачем науково-дослідного відділу реставрації ЛНГМ, художником-реставратором вищої категорії Інною Дмитрук-Сорохтей;

– особисто дисертантом здійснена проявка рентгенівських плівок рентгенограм «Несіння хреста», «Святих Марії Магдалини, Одилії і Клари», «Коронування терновим вінцем», компонування окремих плівок у єдині рентгенограми; налаштування робочих установок рентгенівського обладнання виконали І. Дмитрук-Сорохтей та художник-реставратор другої категорії Юлія Островська;

– ІЧ рефлектограми всіх чотирьох творів підготовлені керівником науково дослідної лабораторії Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Мирославою Друль;

– мікрохімічний аналіз та стратиграфію мікропроб творів «Несіння хреста», «Святи Марія Магдалина, Одилія і Клара», «Коронування терновим вінцем», а також SEM-EDS аналіз «Голови монаха» виконано хіміком-біологом науково дослідного відділу реставрації ЛНГМ Олександром Волчак;

32

– спектроскопічні дослідження мікропроб «Голови монаха» методами РФА та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (далі – FTIR) здійснили

співробітники бюро науково-технічної експертизи «Арт-лаб», кандидатки хімічних наук Олена Андріанова та Світлана Біскулова;

– дослідження мікропроб «Голови монаха» методом раманівської спектроскопії виконала співробітниця Міжакадемічного інституту консервації та реставрації творів мистецтва (Międzyuczelniany instytut konserwacji i restauracji dzieł sztuki) (м. Варшава) Александра Весоловська;

здійснені особисто дисертантом:

– аналіз макрофотознімків, вивчення фактури живопису, трасологія пензлів, порівняння знімків між собою та із синхронними зразками;

– аналіз всіх результатів фізико-оптичних досліджень, їх систематизація шляхом створення цифрових макетів для порівняння видимих та невидимих спектрів кожного окремого твору; картографування всіх особливостей, виявлених у невидимих спектрах, їх опис, аналіз та інтерпретація; порівняння між собою та із синхронними зразками;

– вивчення всіх результатів фізико-хімічних досліджень, аналіз виявлених хімічних речовин та сполук у мікропробах всіх досліджених творів для визначення їх відповідності до технології живопису XV ст.; порівняння елементного складу мікропроб між собою та із синхронними зразками;

– аналіз зразків стратиграфії мікропроб з досліджених творів та виокремлення технологічних особливостей будови ґрунтових та фарбових шарів, визначення матеріалів живопису, порівняння зразків стратиграфії між собою та із синхронними зразками;

– формулювання висновків на основі технологічних експертиз окремо до кожного з досліджених творів;

– вивчення та оцінка стану збереженості, ступеню сторонніх втручань до кожного з досліджених творів;

– підбір усіх синхронних зразків технологічних експертиз творів німецького живопису XV ст. з іноземної літератури, публікацій та цифрових баз даних;

– висунення гіпотези щодо атрибуції кожного з досліджених творів; –

макетування ілюстративного матеріалу до результатів технологічних експертиз досліджених творів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації оприлюднені у формі доповідей на 5 міжнародних та 1 всеукраїнській наукових конференціях.

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 4 одноосібних наукових статтях, усі – у фахових наукових виданнях категорії «Б» зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, що затверджені МОН України; 6 – у матеріалах наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (що містить 188 позицій, серед яких 3 – архівних), чотирьох додатків (24 фотографії архівних документів, список речовин та хімічних сполук, 41 ілюстрація, список публікацій здобувача та відомості щодо апробації результатів дослідження). Загальний обсяг дисертації становить 295 сторінок, основна частина – 180 сторінок.

34

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ НІМЕЦЬКОГО ЖИВОПІСУ XV СТ.

1.1. Історіографія праць з питань німецького живопису XV ст.

Задачі дослідження вимагали звернення до різноманітних праць зарубіжних та українських вчених з різних сфер наукового спрямування.

Так, загальні аспекти *середньовічної культури та мистецтва* розглядають Якоб Буркхардт [56], Карл Шнаазе [167], Август Шмарзов [166], Георг Дехіо [65], Ернст Гейдріх [103], Фріц Бургер [57], Вільгельм Воррінгер [182–183], які з різних точок зору досліджують різні аспекти розвитку епохи середньовіччя в європейській культурі та пов'язану з цим проблематику образотворчого мистецтва

як мистецтва перехідного періоду. Разом зі зростанням наукової зацікавленості до живопису Нідерландів, Бургундії, Франції та німецькомовних земель XV ст., у мистецтвознавчому середовищі наприкінці XIX – упродовж XX ст. точилися активні дискусії щодо того, чи є цей живопис питомо середньовічним явищем, чи в ньому переважають ренесансні риси. В будь-якому разі, незважаючи на різні точки зору, згадані вище дослідники зробили важливий внесок у справу систематизації іконографії, дослідження провенансу та атрибуції північноєвропейського живопису XV ст., де важливе місце посів і німецький живопис.

Також це праці мистецтвознавців, присвячені дослідженню середньовічного мистецтва, – таких як Ервін Панофські [146–148], Ганс Бельтінг [49–50], що не лише вивчали пам'ятки середньовіччя та Ренесансу, але й запропонували методики та принципи їх дослідження та атрибуції.

Серед дослідників європейського готичного мистецтва слід згадати американця Флоренса Дойхлера, який у книзі «Gothic Art» здійснив загальний огляд архітектури, скульптури і живопису європейських країн за період з XII по

35

XV ст. [68]. Подібний, але значно ширший та, водночас, поглиблений огляд готичного мистецтва у середньовічній Європі пропонують автори видання за редакцією Рольфа Томана «Gotik. Bildkultur des Mittelalters», що охоплюють доволі широкий контекст, беручи до уваги, окрім переліченого, ще й поезію, літературу, інтелектуальні процеси, урбаністику доби зрілого та пізнього середньовіччя [176]. Готичний живопис у книзі розглянуто Еренфрідом Клукертом, який дослідив його мотиви, сюжети, тематику у всьому різноманітті їх проявів і форм [176, S. 386–454].

У межах нашої дисертації цінність становлять дослідження, присвячені *окремим митцям* та їх школам. Ганс Мульчер, чиє ім'я буде неодноразово згадано у нашій праці, був доволі знаним майстром у Південно-Західній Німеччині (Баден-Вюртемберг) у першій половині та середині XV ст., в основному завдяки своїй творчій універсальності: він виступав у ролі живописця та скульптора, що

працював із деревом і каменем. Однак, як живописець він став відомим для мистецтвознавства лише у 1901 році завдяки джерелознавчим дослідженням Макса Фрідлендера, який провів порівняльний аналіз Вурцахського вівтаря (1437) та вівтаря церкви Богоматері в тирольському містечку Штерцінг (бл. 1457) й проаналізував написи на них та вівтарі Карга Ульмського собору, що засвідчують авторство Г. Мульчера. Результати дослідження було викладено у статті «Hans Multschers Altarflügel von 1437» у журналі *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* [86]. Фрідлендер зазначає: «Якщо швабський майстер постає з документів як скульптор, народжений близько 1400 року, який діяв в Ульмі з 1427 по 1467 р. і працював з каменем і деревом, то у вівтарі, що зберігся як його твір у Штерцінгу, живопис представлений такою ж мірою, як і різьблення по дереву» [86, S. 254]. Далі вчений зауважує: «З бухгалтерських книг ясно випливає, що Ганс Мульчер, якого називають «майстром картинних дощок» (Tafelmeister), близько півроку 1458 року в самому Штерцінгу був зайнятий складанням, позолотою та монтажем великого твору» [86, S. 254]. Через три роки, у 1903, Август Шмарзов у книзі «Die oberkheinische Malerei im XV. Jahrhundert» вже згадує Г. Мульчера поруч з такими відомими майстрами живопису як Конрад

36

Віц та Лукас Мозер [166, S. 33–64]. У 1996 році німецький реставратор Міхаел Галлагер у статті «The Passion Scenes of the Wurzacher Altar. Restoration and Painting Technique Interim Report» звертатиметься до публікації М. Фрідлендера, включивши його джерелознавчі напрацювання у контекст проблематики техніко технологічної експертизи панелей Вурцахського вівтаря [92].

Проблематиці діяльності Ганса Мульчера та його майстерні присвячена дисертація Ернестін Зольда «Die Flügelmalereien des Sterzinger Altarretabels im stilkritischen und lokalhistorischen Kontext» (2011) [185]. Авторка аналізує історію вивчення Штерцінзького вівтаря (частини якого зберігаються у Музеї Мульчера у Штерцінгу, Південний Тіроль), його іконографічні особливості, проводить детальний порівняльний аналіз із Вурцахським вівтарем та іншими творами як самого Г. Мульчера, так і сучасників, а також дає різнобічне тлумачення багатьом

факторам культурного контексту, в якому працювали художник та його майстерня в Ульмі.

Серед перших величин німецького мистецтва XV ст. в межах нашого дослідження слід згадати Мартіна Шонгауера, чий вплив на мистецьке життя німецькомовних земель (особливо Ельзасу) у другій половині століття був особливо відчутним. Тоді друкована графіка мала помітний вплив на розвиток живопису в Німеччині, а графічні зразки у вигляді гравюр сприяли розповсюдженню композиційних схем (і нерідко прямому запозиченню). Окрім того, подекуди особлива ретельність підготовчого рисунку у живописі XV ст. могла свідчити про значний рівень обізнаності того чи іншого майстра у графічних техніках. Особливу роль у розвитку німецької графіки та розповсюдженні графічних зразків відіграла родина Шонгауерів. Колу (родині) Мартіна Шонгауера та сигнатурам його учнів і послідовників присвячено 6-й том каталогу «Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV Jahrhundert» під редакцією Макса Лерса [126]. Видання цінне тим, що в ньому розкрито не лише аспекти монограм, спеціальних позначок та гербів, але й міститься детальний розбір іконографії, до якої зверталися Шонгауер та художники його кола. Окрім того, згадана праця цінна

37

для нас тим, що зачіпає тему родинних зв'язків Мартіна Шонгауера [126, S. 55–64], зокрема, приділяє увагу його брату Людвігу, якого буде неодноразово згадано у третьому розділі нашого дослідження.

Мистецький доробок Мартіна Шонгауера детально досліджено Стефаном Кемпердіком у монографії «Martin Schongauer (um 1440/45–1491). Eine Monographie», де висвітлено індивідуальну манеру майстра, а також проблематику впливу ренесансних процесів у Європі на Шонгауера як живописця [113]. Аспекти біографії М. Шонгауера, що також були розглянуті у цій книзі, у більш стислому вигляді викладено на сторінках «Neue Deutsche Biographie» [115], звідки ми дізнаємося, зокрема, про університетську освіту Мартіна Шонгауера у Лейпцигу, перебування у Нідерландах та навчання у Ганса Плейденвурфа. Зауважимо, що у

своїх дослідженнях С. Кемпердік досить часто посилається на згадану вище книгу під редакцією М. Лерса.

Ім'я Каспара Айзенманна, чиє життя і мистецький шлях охопили майже все XV ст. (живописець народився близько 1410 і помер між 1484 та 1490 роками) відоме, головним чином, завдяки дисертації Гізелли Бергстрессер «Caspar Isenmann. Ein Beitrag zur oberrheinischen Malerei des 15. Jahrhunderts», опублікованій у 1941 році, і тривалий час залишалося без належної уваги. Бергстрессер з'ясовує, що вперше Каспар Айзенманн згадується у документах м. Кольмар 1432 р., а у 1435 році він отримує його громадянство. З 1450 року його ім'я значиться у списку присяжних міського суду. Водночас навчання Айзенманна документально не підтверджено, ймовірніше за все, його вчителі також походили з Ельзасу (це міг бути Ганс Гірц у Страсбурзі або Конрад Віц у Базелі). Єдиний документ, що свідчить про роботу Айзенманна як художника, – це контракт, укладений 1462 року з капітулом церкви Св. Мартіна, згідно з яким він зобов'язувався протягом двох років виконати розписні ступки та обрамлення головного вівтаря кафедрального собору [53, S. 6–21] (нині ступки вівтаря експонуються у Музеї Унтерліден) [160]. Г. Бергстрессер підсумовує, що, хоча творчість майстра не мала очевидного впливу за межами Ельзасу, його слід вважати одним із найяскравіших представників ельзаської школи [53, S. 72–79].

38

Історія мистецтва як наука знаходиться у стані постійного розвитку і поповнюється новими знаннями, однак персоналії багатьох майстрів XV ст., навіть попри відомість їх творів та впізнавану манеру, були і залишаються втаємниченими. Яскравим прикладом такої двозначної «відомості» є Майстер епітафії Флоріана Вінклера. Він працював у Відні та Вінер-Нойштадті у період з 1470 до 1490 рр. Уривчасті відомості про живописця ми дізнаємося зі статті 2019 р. Юдіт Майороссі та Емеші Саркаді Надь «Reconstructing Memory: Reconsidering the Origins of a Late Medieval Epitaph from Wiener Neustadt» у журналі *Acta Historiae Artium*. Майстра епітафії Флоріана Вінклера називають вихідцем із мистецького середовища Нюрнберга – Бамберга 1470-х – 1480-х рр., до якого

належали більш відомі Ганс Плейденвурф і Вольфганг Кацхаймер [129, р. 97–98].

Щодо особистості Лукаса Мозера та Тіфенбронського вівтаря (вівтаря Св. Магдалини), ми зверталися до праць Герхарда Піккарда «Der Magdalenenaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn. Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte» [151] та Франца Гейнцмана й Матиаса Келера «Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in der gotischen Basilika Tiefenbronn» [104].

Логічним у межах наших наукових пошуків було зосередитись на працях дослідників регіональних живописних шкіл Німеччини XV ст. Окремий інтерес для нас становить швабська та ельзаська живописні школи. У періодичному виданні *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* у 1899 р. було вміщене джерелознавче дослідження «Urkundliches über Colmarer Maler des 15. Jahrhunderts» Ойгена Вальднера, який ґрунтовно дослідив записи архіву міста Кольмар за XV ст. для визначення згадок про живописців та їх майстерні [180]. Живопис ульмських майстрів досліджував Юліус Баум, що опублікував свою працю у 1911 році [45].

В ключі теми мистецтва XV ст. у Німеччині та **вівтарного живопису** зокрема, згадаємо фундаментальну працю (друкована версія дисертаційного дослідження 1922 року) Г. Гута «Künstler und Werkstatt der Spätgotik». Ця праця унікальна тим, що в ній розглядається простір майстерні німецького митця

39

(ремісника) у XIV–XV ст. [109, S 31-54]. У розділі «Виробництво у майстерні» він зазначає: «На ксилографії Ведіца скульптурна майстерня зображена як світлий і просторий ідеалізований простір; так само майстерня живописця постає на гравюрі Бургкмайра до «Вайсскуніга». Однак такі зображення були надто ідеалізованими й навряд чи відповідали дійсності. Свідчення Й. Зандрарта про невеликий розмір «малярських кімнаток» навіть у «найславетніших німецьких художників» звучить набагато правдоподібніше. Така майстерня, ймовірно, мало чим відрізнялася від інших приміщень. На жаль, із численних зображень Св. Луки, що малює Мадонну, ми не дізнаємося подробиць про подібні приміщення, адже вони майже ніколи не характеризувалися як майстерні. Ззовні майстерні робили

впізнаваними тим, що на них вивішували фрагмент твору ремісника, як це відбувалося у Левені та Брюсселі. На страсбурзькому зображенні «Св. Катерини та Мадонни в церкві» Конрада Віца на задньому плані також бачимо розставлені різноманітні фігури» [109, S. 32–33]. З праці Г. Гута ми отримуємо інформацію про матеріали, з яких виготовлялися віттарі та живописні панелі зокрема. Він стверджує, що враження про те, що готичні віттарі виготовлялися виключно з дерева, є хибним, оскільки аж до першої чверті XV ст. широко використовувався камінь, проте в подальшому, при оновленні віттарів, масивні й важкі кам'яні панелі замінювали на дерев'яні. На думку Г. Гута, дерево як матеріал мало більший потенціал: «Саме дерево давало змогу використовувати його відповідно до будь-якого мистецького задуму, поліхромно оздоблювати й надавати віттареві належного панівного становища в багатому на форми та кольори інтер'єрі церкви» [109, S. 54]. Окрім того, автор приділив увагу дерев'яній основі віттарного живопису. Г. Гут зазначав, що при використанні деревини в окремих регіонах надавали перевагу певним породам дерева. Наприклад, гамбурзькі та люнебурзькі цехові статути вимагали використання горіху, дуба або груші. Дослідник зауважив, що в північнонімецькому регіоні дуб мав перевагу над усіма іншими матеріалами, однак у Південній Німеччині часто використовували липове дерево, а у Тіролі найпоширенішими були сосна та модрина. Г. Гут також звертає увагу на значення вибору деревини. Так,

40

наприклад, Гентський цеховий статут прямо забороняв використовувати заболонь або деревину з сучками [109, S, 55]. Зауважимо, що до теми дерев'яних основ живопису у тексті нашого дисертаційного дослідження ми неодноразово звертатимемося в подальшому.

Систематизація регіональних живописних шкіл доби пізньої готики, здійснена Альфредом Штанге протягом 1934–1961 рр., викладена в 11-ти томах «Deutsche Malerei der Gotik», була однією з найбільш науково достовірних у XX ст. Тут розглядаються пам'ятки книжкового, монументального та віттарного живопису. Для прикладу, у 4-му томі Штанге розглядає Південно-Західну

Німеччину у період 1400–1450-х рр., включаючи частини Ельзасу та Швейцарії (які лежать за межами політичних кордонів сучасної ФРН). Верхній Рейн, регіон Боденського озера, Ульм, Баварська Швабія з Аугсбургом і Меммінгеном утворюють мистецькі осередки, що, попри очевидні відмінності, все ж таки мали численні точки перетину. У своїй всеосяжній праці Штанге прагне залучити й класифікувати кожен збережений твір, що дає змогу поєднати нечисленні артефакти та вписати їх у безперервну систему розвитку німецького мистецтва. Завдяки джерельним дослідженням автора, було віднайдено свідчення того, що навіть невеликі містечка мали власні малярські майстерні. Водночас Штанге зауважує, що економічне значення регіону чи міста не завжди корелювалося з масштабами мистецького ремісничого «виробництва». У деяких з них, як то, наприклад, у Равенсбурзі, не збереглося жодного твору живопису. Так само в Аугсбурзі (якому не довелося пережити такого масштабу іконоборства, як Ульму), знайти твори живопису було настільки складно, що Штанге намагався ліквідувати цю прогалину, приписуючи Пелерський вівтар з колекції Баварського національного музею саме цьому місту, наводячи дещо спірну аргументацію. За Штанге, відсутності художньої наступності, яка й сьогодні чітко простежується в замкненій низці пам'яток у містах Кельн і Нюрнберг, протистоїть висока якість окремих творів, що мають загальноєвропейське значення. На його думку, три найвизначніші майстри, народжені у період 1390–1400 рр., належали до Південно Західного німецького регіону: це Лукас Мозер, Конрад Віц і майстер крил

41

Вурцахського вівтаря – Ганс Мульчер. Однак, намір вченого полягає не стільки в монографічному розгляді цих постатей, скільки в тому, аби, попри прогалини в традиції та брак точно локалізованих творів, створити чітку картину внеску окремих мистецьких осередків у своєрідність та розвиток південно західнонімецького живопису. З особливою переконливістю Штанге виокремлює в усіх творах місцевий компонент, адже лише так стає можливим розпізнати історичну наступність замість стрибкоподібної зміни впливів [170, S. 32–45].

Американський дослідник Джон Олівер Генд (за участі Саллі Е. Менсфілд) у

книзі «German Paintings of the Fifteenth through Seventeenth Centuries» (1993), де вміщений систематичний каталог Національної галереї мистецтва (Вашингтон), здійснює вичерпний огляд живописного доробку німецьких майстрів окресленого періоду [101]. Певну цінність для нас становлять опубліковані у зазначеній праці ІЧ рефлекторами фрагментів живопису німецьких майстрів. Хоча огляд колекції німецького живопису починається з доробку Альбрехта Альтдорфера та Ганса Бальдунга Гріна, чий творчий шлях розпочався лише наприкінці XV ст. [101, р. 5–23], тим не менш, вивчення підготовчого рисунку майстрів кінця XV та першої половини XVI ст. є для нас цінним з огляду на можливість відслідковування його еволюції впродовж окресленого періоду та може бути корисним для подальших досліджень.

Оглядаючи дослідження німецького живопису XV ст., варто звернути увагу на наукові праці останніх десятиліть. Серед них вже згадана раніше дисертація Е. Зольда [185], де, зокрема, розкривається проблематика структури і простору віттаря у контексті його живописної складової. На думку дослідниці, відповідальність за єдиний візуальний образ у відкритому стані віттаря ніс, насамперед, святковий бік, завдяки естетично збалансованому поєднанню різьблення та розписних стулок. Вчена зауважує, що розписи на стулчастих віттарях з першої половини XV ст. в Німеччині збереглися лише в небагатьох випадках, однак всі вони демонструють цілісно продуманий глибинний простір. Як приклад, вона наводить Бамберзький віттар 1429 року, а також майже сучасний йому Орберзький віттар майстра Дармштадтських Страстей. Обидва

42

віттарі демонструють зародкові форми наскрізно скомпонованих просторових рішень, але відрізняються тим, що мають розписну середню панель замість різьбленої. На закритій віттарній стулці з чотирма сценами Страстей (з буденного боку) увага була зосереджена на симетричних композиційних лініях, які спрямовують погляд глядача крізь простір, не руйнуючи при цьому монументальності образів для молитви [185, S. 135–138].

Вичерпний аналіз походження, історичних типів, конструкції й

взаємовідносин всередині груп ремісників і художників, що створювали вівтарі у Німеччині, міститься на онлайн-платформі для дослідження об'єктів архітектури та образотворчого мистецтва RDK Labor (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte) у публікації «Flügelretabel» (підготовленої групою авторів – Карлом В. Бахманном, Гезою Ясаї, Фрідріхом Коблером та ін.). Проект Центрального інституту історії мистецтва (Zentralinstitut für Kunstgeschichte) (Мюнхен) ставить за мету продовжити розпочате 1927 року енциклопедичне видання, що з 2012 перетворене на онлайн-платформу. В статті, окрім розлогої бібліографії, подано вичерпний ілюстративний ряд [82].

Серед сучасних досліджень німецького живопису XV ст. слід згадати книгу американської дослідниці мистецтва Північного Відродження Лінн Ф. Джейкобс «The Painted Triptychs of Fifteenth-Century Germany: Case Studies of Blurred Boundaries» 2022 року [110]. Джейкобс стверджує, що німецькі тристулкові вівтарі визначаються поняттям «розмитих меж», що охоплює кілька аспектів:

– межі між внутрішнім та зовнішнім простором: співвідношення закритого та відкритого станів вівтаря часто стирало межу між сакральним і реальним простором глядача;

– межі між живописом, скульптурою та архітектурою в контексті одного вівтаря та вплив гібридної форми на сприйняття глядачами;

– функціональні межі: триптихи слугували одночасно об'єктами літургійного шанування, інструментами «приватної побожності» та показником соціального статусу замовників.

43

На прикладі творів таких майстрів, як Стефан Лохнер, Ганс Мемлінг (у німецькому контексті) та майстрів кельнської школи, Джейкобс доводить, що гібридність та нечіткість традиційних категорій була ключовою характеристикою німецького триптиха XV ст. [110].

Масштабним і особливо цінним у контексті нашого дослідження є сучасний дослідницький проект Германського національного музею (Нюрнберг) «Datenbank zur Deutschen Tafelmalerei des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum»

[49; 87–91; 105], що об'єднав у собі зусилля провідних фахівців сьогодення, серед яких Катя фон Баум, Дагмар Хіршфельдер, Беата Фюкер та інші. Германський національний музей зберігає найбільшу у світі колекцію пізньосередньовічного живопису з німецькомовних регіонів – Франконії, Кельна, Рейнських земель, Старої Баварії та Швабії. З 2013 року і по сьогодні вся колекція поступово досліджується як методами класичного мистецтвознавства, так і за допомогою лабораторних методів. До бази вносяться дані щодо провенансу творів, результати проведених лабораторних досліджень та створені в їх процесі високоякісні зображення, а саме: ІЧ рефлекторами, рентгенівські знімки, фотографії у світлі видимої УФ флуоресценції та мікрофотознімки; пояснювальні схеми з картографією, реконструйовані графічні моделі раніше цілісних, а нині розрізаних чи частково втрачених віттарів; зразки контурних рисунків (прорисів). Також у межах проекту здійснюється визначення породи деревини чи типу текстильних волокон, дендрохронологічний аналіз дерев'яних основ та інші дослідження. В результаті діяльності проекту утворилася масштабна база даних з техніко-технологічних експертиз творів живопису Німеччини XIV–XVI ст., що дає змогу на фаховому рівні досліджувати німецький віттарний живопис і ранній німецький портрет, а також, що важливо в межах нашої дисертації, – підбирати та вивчати синхронні зразки, що створює умови для здійснення критично важливих для розв'язання проблематики атрибуції порівнянь.

Додатковим, але корисним для аналізу середньовічного одягу персонажів виявилось видання К. К. Стамерова [32].

44

Звертаючись безпосередньо до теми *досліджень німецького живопису XV ст. з колекції ЛНГМ*, зауважимо, що відомості щодо провенансу та атрибутивних даних по чотирьох пам'ятках містяться в архівній документації ЛНГМ (акти й паспорти реставрації, інвентарні описи) [188] та опубліковані лише у двох альбомах, присвячених західноєвропейського живопису з колекції галереї. У виданні «Західно-європейський живопис 14–18 століть» (1981) у розділі «Німеччина» Олена Школяренко зробила досить детальний мистецтвознавчий

аналіз трьох (крім «Голови монаха») музейних одиниць, надавши репродукції об'єктів інв. Ж507а та Ж507б (що первісно становили єдину двобічну панель) [7, с. 96–97]. В альбомі наступного 1982 р. «Львівська картинна галерея» (1982), упорядники й автори вступної статті О. О. Ріпко й В. А. Овсійчук навели стислу інформацію [20]. Відомості про сучасну атрибуцію можна отримати з інформації на сайті ЛНГМ, у розділі «Колекція», де щодо зазначених творів інв. Ж507а та Ж507б подано, крім каталожних даних та опису, фото лицевого й зворотного боків [31; 34].

До того ж, публікації, що стосуються історії колекцій, з яких походять експонати, – Романа Дзюбана про Музей князів Любомирських [6], Світлани Хавалко про приватну колекцію Болеслава Ожеховича [35, с. 65–67], – дають чіткіше уявлення щодо історичних обставин формування нинішнього зібрання ЛНГМ. С. Хавалко принагідно аналізує каталог колекції Б. Ожеховича, складений Каролем Бадецьким [33] і виданий 1922 року: цитату з нього (в українському перекладі) знаходимо в музейній картці «Несіння хреста» з архіву ЛНГМ [187].

Щодо атрибуції «Несіння хреста» (дошка, олія, 91 × 63,5 см; інв. Ж-751), у радянський період її здійснив М. Я. Лібман, якого процитовано в інвентарній картці: «Німеччина (Швабія). Датована 1475 р. Нагадує Г. Мульчера. Клас I.» [187]. О. Школяренко, в свою чергу, наводить наступні дані: «Невідомий художник II половини XV ст. Школа Г. Мульчера. Несіння хреста. 1475 (Ліва ступка триптиха) (...) У центрі зверху, на шапці, дата: 1475» [7, с. 96, підпис до іл. 66].

45

Двобічна дерев'яна панель з сюжетами «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» й «Коронування терновим вінцем» була розпиляна у 1958 році й з того часу існує як дві окремих музейних одиниці (дошка, олія, 91 × 73 см; інв. Ж-507а, Ж-507б). Як видно з архівної документації 1958–1963 рр. (тобто до і після розділення двобічного живопису), зображення спершу мали назву «Троє святих» та «Бичування Христа» [188, арк. 2, 2зв, 3, 3зв, 62, 79].

В інвентарній книзі (живопис, том III) Львівської обласної картинної галереї з архіву ЛНГМ, у записі під номером 507а, б зазначено: «невідомий художник,

німецька школа, кінець XV століття», а нижче під номером Ж-507б (дослівно): «Нижньо-Рейнська школа половини XV століття» [186]. У документах з реставрації (1957 – початку 1960-х рр.) з архіву ЛНГМ в акті №207 за 03.06.1958 р. вказано: «картина невідомого художника XV століття» [188]; ця ж інформація міститься у каталозі галереї 1955 р. [цит. за: 20, підпис до іл. 28–30].

Один з написів від руки на машинописному «Паспорті художнього твору» (складеному під час реставрації 1962 року) стосується уточнення назви («Святі Магдалина, Оділія і Клара (?)»), «Коронування терновим вінцем») й датування (остання третина XV століття) [188, арк. 2]; цю ж атрибуцію (як запропоновану М. Лібманом) наводить О. Школяренко, однак з вказівкою автора «Коронування терновим вінцем» як Майстра епітафії Флоріана Вінклера [7, с. 96, підпис до іл. 65].

В обох виданнях 1980-х рр. твір «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» (інв. Ж-507а), з посиланням на того ж таки М. Лібмана, атрибутується невідомому художнику ельзаської школи останньої третини XV ст. й визначений як «стулка невідомого вітваря» [7, с. 96, підпис до іл. 63]. Дещо інакшу інформацію подано в альбомі 1982 року: «Ельзаський майстер останньої третини XV ст. Три святі (Магдалина, Оділія, Клара (?); Визначення М. Лібмана. Стулка вітваря ельзаського походження» [20, підпис до іл. 28–30].

Зазначимо, що відносно трьох вищезазначених творів живопису ані в архівних, ані в друкованих джерелах ми не натрапляли на жодні обґрунтування наведених атрибуцій та будь-яку інформацію, що пояснювала б логіку датування

46

(окрім напису на шапці) або визначення авторства (окрім як «схожість», яку зазначає невідомий музейний працівник галереї з посиланням на М. Лібмана, у музейній картці «Несіння хреста») [187, арк. 1].

Сучасна музейна атрибуція стосовно твору «Коронування терновим вінцем»: «Коло Мартіна Шонгауера», кінець XV ст. [34], в той час як «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара»: ельзаський майстер кінця XV ст. [31], хоча працівниками ЛНГМ дисертанту була надана дещо інша інформація: «Коло

Мартіна Шонгауера (Ельзас)», кінець XV ст. (як і по «Коронуванню терновим вінцем»).

Атрибуцію «Голови монаха» (дошка, олія, 20 × 15,8 см; інв. Ж-366) пензлю Ганса Мультчера (?) запропонував В. Терлецький; це зазначено у каталозі Львівської державної картинної галереї (далі – ЛДКГ) 1955 р., на що вказують О. Ріпко та В. Овсійчук [20, підпис до іл. 27]. У «Паспорті художнього твору», складеному у 1961–1963 рр. під час реставрації (що проводилася протягом 1962 року), автором «Голови монаха» зазначено Мультчера без знаку запитання, а датою створення – XV ст. [188, арк. 129]. У цьому ж документі містяться відомості щодо технологічних досліджень – у 1962 році було здійснено рентгенографію, ІЧ рефлектографію, дослідження видимої УФ флуоресценції. Ґрунтуючись на результатах зазначених фізико-оптичних досліджень, було прийнято рішення щодо видалення пізнього темного тла та виконання інших реставраційних процесів [188, арк. 129], про які детально йдеться у 3-му розділі дисертаційного дослідження.

Подібні «фізичні дослідження», як вони названі в аналогічному «Паспорті художнього твору» (а саме зйомка у рентгенівських, УФ та ІЧ променях й у видимій частині спектру), були проведені 12 вересня 1962 року і щодо «Коронування терновим вінцем» [188, арк. 2зв.–3]. Матеріали фізико-оптичних досліджень по обох названих пам'ятках лише частково були передані із Всесоюзної центральної науково-дослідної лабораторії з консервації та реставрації музейних цінностей Міністерства культури СРСР (далі – ВЦНДЛКР), де проходила реставрація та дослідження обох пам'яток: це фотовідбитки у

47

видимій зоні спектру – загальний вигляд і фрагменти, що зберігаються в архіві ЛНГМ.

Оскільки наше дослідження багато у чому спирається на техніко технологічні методи експертизи живопису, значна частина опрацьованих публікацій стосується саме цих питань.

Історія розробки лабораторних методів експертизи творів мистецтва та їх

запровадження у мистецтвознавчі дослідження, зокрема, у Німеччині, відображена у низці статей Андреаса Бурместера, який вивчає діяльність видатних німецьких вчених періоду 1900–1940-х рр. – Вальтера Греффа, Александра Ейбнера, Макса Дернера, Курта Вельте та їх внесок до «науки про живопис» [58–62]. Вчений опрацював значний масив документів, що стосуються діяльності Інституту Дернера (Doerner Institut) початкового періоду діяльності (1937–1941). У статті, представлений у збірнику «Histories of Conservation and Art History in Modern Europe» 2022 року, він вказує на те, що терміни *Gemäldekunde* (висунутий В. Греффом) та *Bilderkunde* (запропонований Александром Ейбнером) не прижилися, і у повоєнний час їх замінили *Kunsttechnologie* (технологія мистецтва) й *Teschnische Kunstgeschichte* (технічна історія мистецтва) [62, p. 190].

Публікації з цього збірника доповнюють картину впровадження методів технологічної експертизи у галузь мистецтвознавства. Так, у статті Катріни Кінсехер «„We cannot splash light onto our palettes“. The 1893 Munich exhibition and Congress its public demand for research on painting materials and techniques» [119] розглянуто історичні обставини та суспільний резонанс виставки та конгресу в Мюнхені 1893 року, присвячених новому напрямку вивчення матеріалів та техніки живопису. Ці події привернули увагу до фундаментального значення досліджень матеріалів живопису, аналізу процесів його старіння й руйнування. Вчений і реставратор Міхаель фон дер Гольц у статті, присвяченій еволюції освіти реставраторів у Німеччині [96], подає загальну картину впливу досліджень техніки й технології на розвиток сфери реставрації творів мистецтва.

Ута Корнмаєр у статті «Seeing Through the (Old) Masters: The crisis of Connoisseurship and the Emergence of Radiographic Art Expertise» [122] окреслює

48

вектори запровадження радіографії живопису до мистецтвознавчих досліджень Західної Європи та США. Вчена вважає період між Першою та Другою світовими війнами став важливим етапом у формуванні суспільної думки щодо значення рентгенографічної експертизи завдяки судовим процесам з викриття фальсифікацій у США та Західній Європі (справи подружжя Ган, Отто Вакера).

Цей період відзначався певним протистоянням між представниками знавцтва й прихильниками нових «технічних» методів (між «оком» та «лабораторією»), що призвело врешті до формування надійних способів співпраці й визначення меж та можливостей кожного з них. У. Корнмаєр вказує на важливу роль у цьому Курта Вельте, який вважав радіографію «незамінним помічником для загострення зору глядача, для критичного аналізу його спостережень і, зрештою, для підтвердження результатів інших досліджень. Він і його колеги ніколи не розглядали свою експертизу як протистояння між (суб'єктивною) людською та (об'єктивною) механічною чутливістю, як це подавала сучасна їм риторика, а скоріше бачили себе додатковими, але вирішальними гравцями в цій галузі» [122, р. 55].

Різні аспекти розвитку наукової експертизи творів мистецтва (так званої технічної історії мистецтва) в Європі й Німеччині досліджує Манфред Коллер у статті «Technische Kunstgeschichte» in *Forschung, Lehre und Praxis*», опублікованій у журналі *Kunstgeschichte* [121, S. 3, 8]. Історію та значення виставки Ганса Гольбейна Молодшого з метою порівняння нещодавно виявленої на той час Дармштадтської та давно відомої й популярної Дрезденської Мадонн у 1871 році в Дрезденській галереї детально розглядає Лена Бадер [44].

Серед публікацій, де розглядаються принципи, **методи технологічної експертизи** та їх можливості під час вивчення творів живопису, слід згадати працю Джиллін М. Надольни «Medieval painting in Northern Europe: techniques, analysis, art history» [143], що присвячена техніко-технологічній експертизі картин епохи пізнього Середньовіччя. Дж. Надольни розглядає такі методи дослідження, як ІЧ рефлектографія, рентгенографія та спектроскопія, за допомогою яких досліджуються підготовчий рисунок, сукупні показники живописних шарів,

49

матеріали живопису творів північноєвропейських майстрів. Авторка пропонує поглиблений аналіз багатьох аспектів техніки середньовічного живопису, подаючи значний порівняльний матеріал, у тому числі візуальний.

Серед фундаментальних праць у галузі наукової експертизи живопису варто згадати книгу під редакцією італійських дослідників Антоніо Стамелотті,

Брунетто Джованні Брунетті, Констанци Міліані «Science and Art: The Painted Surface» [169]. Вона складається з 23 частин і поєднує праці кількох десятків фахівців у галузі наукової експертизи творів мистецтва. На прикладі живопису різних періодів у книзі детально описано шляхи використання сучасних інструментів для аналізу поверхні картин, включаючи хімічний аналіз, мікроскопію, спектроскопію. Книга містить приклади досліджень творів різних періодів – від Середньовіччя до сучасності.

Техніко-технологічні дослідження творів німецького живопису XV ст. у працях українських авторів не трапляються, однак на сьогодні існує достатньо значний масив публікацій, де продемонстровані можливості міждисциплінарного підходу. Публікації українських вчених можна охарактеризувати як ті, що стосуються міждисциплінарних досліджень з вивчення окремих пам'яток чи їх груп у зв'язку з їх реставрацією (В. Цитович [37], Р. Косів, А. Почеква [123], Г. Марченко, В. Распопіна [22], О. Рижова, І. Івакіна [28], Н. Ревенок, С. Мостовий [29], М. Хребтенко [36] та ін.), де нерідко співавторами стають мистецтвознавці, реставратори та фахівці у методах фізико-хімічних досліджень. Колективна праця науковців та реставраторів представлена у виданні ЛНГМ, присвяченому вивченню картини «Платіж» французького художника Жоржа де Ла Тура [25] з цього зібрання; тут показані можливості зіставлення результатів мистецтвознавчих та техніко-технологічних досліджень для з'ясування експертних ознак, важливих у контексті поглибленого вивчення еталонного твору майстра.

Поодинокі публікації стосуються розкриття можливостей певних методів технологічної експертизи. Так, Олена Андріанова у статтях, присвячених дослідженню в ІЧ та УФ зонах спектру [2–3], детально описує способи їх

50

використання у вивченні творів живопису й графіки, що є значним внеском в українське мистецтвознавство, оскільки ці публікації не лише надають чіткі орієнтири для практичної діяльності експертів, а й спираються на теоретичне підґрунтя й описують історію запровадження цих методів до мистецтвознавчої експертизи.

Окрему групу праць становлять ті, де розглянуто *історичні техніки та технології* творів мистецтва, зокрема, станкового живопису Західної Європи. Важливі дані містять видання, де подано узагальнену картину застосування такої важливої складової живопису, як пігменти. В контексті нашого дослідження важливими є багатотомник «Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics», присвячений художнім пігментам, їх хімічному складу, історичним даним про використання у живописі та методам ідентифікації [41–42]; Pigments Compendium [74], а також книга польських вчених Пйотра Рудневські зі співавторами, присвячена аналізу пігментів, де подано відомості про хімічний склад та характер застосування пігментів у європейському живописі, у т. ч. у Німеччині [162].

Окремі праці присвячені такому важливому питанню, як *дослідження дерев'яних основ* живописних творів. Це книга одного із провідних експертів у галузі дендрохронології Петера Кляйна «Dendrochronology of Panel Paintings: A Tool for Art Historical Research» [120], де він детально описує методи аналізу деревини, використаної для створення картин, зокрема в Німеччині XV ст. Автор розглядає методику датування живопису на дерев'яній основі шляхом ідентифікації та аналізу зони приросту деревини (з врахуванням її породи) та зіставлення із синхронними взірцями за допомогою дендрохронологічних таблиць та баз даних. Зазначені методи іноді дають змогу визначити вік дерев'яної панелі із точністю до одного року, що демонструє перевагу над іншими методами датування, навіть такими як радіовуглецевий аналіз. Моллі Фейріс у своїй праці «The Master of the Legend of St. Lucy: A Case Study for the Use of Dendrochronology in Attribution» [79] розглядає питання використання методу дендрохронології для атрибуції творів живопису, таких як твори анонімного нідерландського майстра

51

(якого ототожнюють з Гансом Мемлінгом), що написав три сцени з життя Св. Лючії; авторка аналізує також способи цехового маркування дерев'яних основ у країнах Північної Європи.

У доробку данського дослідника у галузі технології та консервації, Йоргена

Вадума важливим у контексті нашого дослідження є розділ «Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries» видання Інституту консервації Гетті матеріалів симпозиуму 1995 року у Музеї Дж. Пола Гетті «The Structural Conservation of Panel Paintings», де детально розглянуто технологію створення дерев'яних основ для живопису та її історичний контекст. Як зазначає Й. Вадум, «у Німеччині контроль якості було запроваджено вже в пізньоготичний період. У Мюнхені статuti 1424 року визначали, що чотири представники від гільдії столярів-червонодеревників мали контролювати всі панелі, виготовлені їхніми колегами-столярами та виробниками панелей. Про будь-які порушення мали доповідати голові гільдії, а виробник панелей підлягав відповідному покаранню» [179, р. 149–150]. Художники частіше за все використовували деревину, поширену в їхньому регіоні. Щодо підбору порід деревини, Й. Вадум зазначає, що у середньовіччі на Верхньому Рейні та часто в Баварії використовували ялину та липу. Поза межами Рейнської області використовували переважно м'яку деревину (наприклад, сосну). Липа, зокрема, була популярною в Альбрехта Альтдорфера, Ганса Бальдунга Гріна, Крістофа Амбергера, Дюрера та Лукаса Кранаха Старшого (натомість у Кранаха часто трапляється букова деревина, що є доволі нетиповим). На північному Сході та Півдні Німеччини використовували хвойні породи, такі як ялина, ялиця та сосна; ялицю – на Верхньому та Середньому Рейні, в Аугсбурзі, Нюрнберзі та Саксонії. Сосну використовували переважно в Тіролі, а букову деревину – лише в Саксонії. Загалом, дуб був найпоширенішою основою для виготовлення панелей у Нідерландах, Північній Німеччині та на Рейні навколо Кельна [165, р. 150]. Далі Й. Вадум розглядає технологію просушки, правила розташування дощок відповідно до їх структури і з'єднання за допомогою таких конструктивних елементів, як нагелі та метелики [179, р. 150–155]. Детальніше на

52

питаннях технології підготовки дерев'яних основ ми зупинимося у другому розділі нашого дисертаційного дослідження.

Глибокий аналіз типів деревини, що використовувалася протягом XV ст. у Нюрнбергу та Кельні, міститься у статті дослідниць Германського національного

музею у Нюрнберзі – Катї фон Баум, Беате Фюкер й Лізи Екштейн «Der hölzerne Bildträger in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Köln und Nürnberg» у періодичному виданні *МЕМО* (2017) [48]. Розширене техніко-технологічне дослідження живопису Франконії пізнього середньовіччя на дерев'яних основах включало створення та аналіз повних рентгенівських та ІЧ зображень; дослідження поверхні за допомогою відбитого, ковзного та УФ світла, а також за допомогою стереомікроскопа; мікроскопічну ідентифікацію порід деревини на зрізах, вирізаних вручну, а в окремих випадках – дендрохронологію та дендропровенанс; ідентифікацію сухожилів тварин за допомогою поляризаційної мікроскопії та в окремих випадках – пептидний масовий дактилоскопічний аналіз; аналіз структури основи за допомогою поперечних зрізів та в окремих випадках – енергодисперсійна рентгенівська спектроскопія (SEM/EDX); та ідентифікацію шарів металевого листа мікроскопічно та за допомогою РФА (частина досліджень проведена фахівцями інших організацій). При цьому дослідниці порівнювали отримані результати з аналогічними показниками раніше досліджених творів, а також з історичними даними щодо художньо-історичного та культурного підґрунтя. Результатом стало формування чітких експертних ознак для ідентифікації дерев'яних основ, виготовлених у XV ст. у Кельні та Нюрнберзі (на яких ми зупинимося у 2-му розділі).

Значний інтерес становлять публікації, де наведено *результати міждисциплінарних досліджень творів німецьких художників XV ст.* або усіх країн Північної Європи цього періоду.

Важливим методологічним керівництвом є книга відомого у галузі досліджень та реставрації бельгійського вченого Роже Анрі Марійніссена «Paintings: Genuine, Fraud, Fake – Modern Methods of Examining Paintings» (1985) [131], де показані можливості міждисциплінарних досліджень (переважно на

прикладі творів нідерландських, голландських, фламандських майстрів), а також наведені знімки у невидимих зонах спектру й макрофотознімки. Це також книга Сьюзі Неш (2012) «Late Medieval Panel Paintings: Materials, Methods, Meanings», де

на прикладі численних візуальних матеріалів експертиз – рентгенограм, ІЧ рефлектограм, макрофотознімків, фотофіксації стратиграфічних зрізів, – аналізовано особливості структури, техніку майстрів, а також іконографію низки творів німецького живопису XV ст. [144, pp. 12–151], серед яких Бамберзький вівтар, Малий Фрайбурзький вівтар, Вівтар Св. Роха з Нюрнберга та інших. Авторкою досліджено твори видатних майстрів, таких як Ганс Плейдервурф або Майстер Драпіювань, а також інших, менш відомих. Висновки цих міждисциплінарних досліджень важливі для формування уявлення про складність живописних технік, про індивідуальні прийоми створення зображень німецькими майстрами XV ст.

Численні матеріали з експертизи середньовічного живопису Німеччини (ІЧ рефлекторами, рентгенограми) містяться у колективному дослідженні «German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350–1600» американських фахівців Маріан В. Аінсворт, Джошуа П. Вотермана, Тімоті Хазбенда, Дороті Магон [39] – виданні, що містить вступні статті з результатами мистецтвознавчих та техніко технологічних досліджень, каталог творів німецьких майстрів XIV–XVI ст. Музею мистецтв Метрополітен (Нью-Йорк), а також зведену таблицю, де містяться дані про використані породи деревини (у пам'ятках з цього зібрання). Матеріали дослідження дають змогу сформуванню доволі цілісне уявлення про технологічні особливості німецького живопису XV ст., а також ознайомитися з деякими зразками, що безпосередньо дотичні до наших наукових розробок. Так само цінними є узагальнення матеріалів технологічних досліджень у Технічному бюлетні Національної галереї (Лондон) за результатами досліджень творів північноєвропейського, у тому числі німецького живопису періоду 1400–1550 pp. [146].

В межах нашого дослідження, як зазначалося вище, внесок фахівців суміжних спеціальностей також має цінність. Зі статті Гельмута Ф. Рейхвайда

«Die Restaurierung der Monumentalgemälde von Martin Schongauer im St. Stephanus Münster zu Breisach. Zwischenbericht» [158] ми дізнаємося, яким чином

відбуваються організаційні заходи з проведення наукової експертизи творів мистецтва у Німеччині.

Проблематика *техніко-технологічних досліджень німецького живопису XV ст.* також широко представлена у німецьких фахових періодичних виданнях. Оперування даними техніко-технологічних експертиз у тісній кореляції з розвитком технічних можливостей впродовж XX та від початку XXI ст. набули значного розповсюдження у мистецтвознавчих дослідженнях, що особливо стосується розв'язання проблематики атрибуції творів мистецтва. У цьому ключі тривалий час досвід європейських країн, зокрема Німеччини, займав провідну позицію. З кінця минулого століття і дотепер відбуваються активні дослідження німецького живопису доби пізнього середньовіччя, вивчаються аспекти техніки та технології живопису майстрів XV ст., у чому можна переконатися, оглянувши періодичні видання, такі як *Jahrbuch der Berliner Museen*, а також провідне у ФРН фахове видання *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (далі – ZKK) [16].

Так, у 1996 році в *Jahrbuch der Berliner Museen* було опубліковано статтю Міхаеля Галлагера «The Passion Scenes of the Wurzacher Altar. Restoration and Painting Technique Interim Report», де автором було вперше подано результати фізико-оптичних та (частково) фізико-хімічних досліджень окремих панелей так званого «розрізаного віттаря» – Вурцахського віттаря Ганса Мультчера [92]. звідки ми дізнаємося також історію втрачених центральних панелей. Дослідження М. Галлагера стало одним з опорних пунктів у наших пошуках, оскільки на сьогодні це єдина відома нам публікація матеріалів технологічних експертиз творів Г. Мультчера.

Завдяки журналу *ZKK* ми знайомимося з надзвичайно цінними дослідженнями у галузі міждисциплінарних досліджень німецького пізньосередньовічного живопису. Так, наприклад у 26-му випуску журналу за 2012 р. вміщено колективну працю з назвою «Blattmetallaufgaben,

Verzierungsstechniken und Farbauftrag. Die künstlerische Handschrift aus technologischer Sicht». Автори Катя фон Баум, Тереза Нойгофф, Каролін фон

Сен-Жорж, Айріс Шефер здійснюють ґрунтовний аналіз художніх прийомів, застосованих у живописі кельнської школи XV ст., зокрема, техніки накладання листового золочення, різноманітних декоративних прийомів та методики нанесення фарбових шарів. Важливо, що дослідження виходить за межі лише матеріалознавчого аспекту: розглянуто поняття «художньої манери» як унікального поєднання технологічних характеристик, що може слугувати критерієм для атрибуції творів живопису. У праці описано результати мікроскопічних та спектроскопічних методів дослідження, що дають змогу визначити послідовність накладання шарів фарби та характер обробки металевих поверхонь [47, S. 33–53]. Цей аналіз виявився особливо важливим для розуміння відмінностей між окремими майстрами в межах однієї художньої традиції, а також для встановлення локальних особливостей кельнського живопису пізньої готики.

У тому ж випуску *ZKK* вміщена стаття «Vom Fragment zum Werk. Bildträger, Rahmen- und Retabelformen analysiert und rekonstruiert» [46, S. 12–32]. Ця колективна праця авторства К. фон Баум, Т. Нойгофф, К. фон Сен-Жорж, А. Шефер присвячена питанням реконструкції середньовічних панельних вівтарів на основі фрагментарно збережених творів. Авторки пропонують методику комплексного дослідження дерев'яних основ живопису, конструктивних елементів та рам задля відтворення цілісного вигляду пошкодженого твору. В контексті даного дослідження особливо вирізняється системний підхід: кожна частина об'єкта розглядається не ізольовано, а як елемент більшої художньо конструктивної системи. Використання фізико-хімічних методів аналізу поєднується з історико-стилістичними спостереженнями, що дає змогу відновити не лише матеріальну структуру, а й художню логіку композиції. Для сучасного дослідника мистецтва цей матеріал важливий з точки зору методологічного аспекту – демонстрація того, як з невеликих залишків можна реконструювати цілий ансамбль, що, в свою чергу, розкриває нові можливості для атрибуції.

Наступна стаття того ж випуску *ZKK* «Das Bindemittel der Altkölner Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts» авторства Патріка Дітманна, Урсули

Баумер, Седріка Бейла, Ірене Фідлер [69, S. 80–87] присвячена дослідженню в'язив на основі спектроскопічних методів й має практичну цінність як пряме технічне керівництво до фізико-хімічних спектроскопічних досліджень живопису на панелях XV ст. У статті детально розглядається склад в'язив, які використовувалися в кельнській малярській традиції першої половини XV ст. Дослідники застосовують сучасні методи аналітики FTIR та хромато-мас-аналіз, що дають можливість з високою точністю визначити склад органічних компонентів живописних шарів. Авторами було уточнено конкретні рецептури в'язив (олії, яєчна емульсія, білкові компоненти), що використовувалися в поєднанні з пігментами. Це дає змогу реконструювати технологію виконання живопису. Дослідження фіксує спадковість художніх технік у Кельні та підсумовує, що вибір в'язива часто був обумовлений локальними майстернями та їхнім досвідом. Виявлені вченими результати досліджень можна застосовувати для порівняльного аналізу та атрибуції, а також у консерваційній та реставраційній справі.

Колективний розділ «Der hölzerne Bildträger in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts» вміщено у журналі *MEMO* 2017/1, присвяченій технології виготовлення дерев'яних основ живопису XV ст. у Баварії та Рейн-Вестфалії. В публікації розглянуто проблематику підбору видів деревини, способу їх обробки, з'єднання дощок, підготовку поверхні, вплив на подальшу роботу з ґрунтом і фарбами, в залежності від регіональних особливостей. Домінування локальних (хвойних) порід деревини на півдні вимагало специфічних навичок для підготовки основи живопису, оскільки високий вміст живичних смол та схильність до розсихання вимагали від цехових майстрів спеціальних навичок із запобігання цим небажаним процесам. Водночас Рейн як торгівельна артерія надавав майстерням більш широкий вибір порід деревини, або ж можливість закупівлі вже підготованих основ. Це пояснює варіативність дерев'яних основ живопису у межах кельнської школи [48, S. 33–41]. Значення цього матеріалу для

цілісної картини художніх практик.

Аналіз публікацій за темою дисертаційного дослідження довів, що на сьогодні існує значна кількість праць зарубіжних дослідників, де розглядається як сам міждисциплінарний підхід до вивчення творів мистецтва, так і – конкретно – німецький живопис XV ст. Українські вчені також розглядають питання технологічної експертизи та її можливостей для усебічного дослідження творів мистецтва.

1.2. Джерельна база дослідження

У відповідності до поставлених завдань, джерельну базу можна окреслити за такими параметрами:

1) Чотири твори живопису із зібрання ЛНГМ, які атрибутовані німецьким майстрам XV ст.: «Несіння хреста» (інв. Ж-751); «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» (інв. Ж-507а) і «Коронування терновим вінцем» (інв. Ж-507б), «Голова монаха» (інв. Ж-366) (додаток 3 *ил. 1–4*) та їх репродукції, вміщені у згаданих раніше виданнях [7; 20] й на сайті ЛНГМ [31; 34].

2) Твори німецького вівтарного й портретного живопису XV ст. з колекцій музеїв Німеччини та США: репродукції високої якості (лицевого, а нерідко й зворотного боків), фотознімки у невидимих зонах спектру (рентгенівських, УФ та ІЧ), графічні реконструкції втрачених вівтарів; інформація про їх провенанс та дані техніко-технологічних експертиз, опубліковані у відкритих джерелах. Це сайти музеїв, таких як Баварські державні колекції живопису – Державна галерея в замку Бургхаузен, Державна художня галерея Карлсруе, Музей Вальрафа Ріхарца і Фундація Корбоуд (Кельн); Штеделівський художній інститут і міська галерея (Франкфурт на Майні); Мюнхенський міський музей; Германський національний музей (Нюрнберг); Галерея живопису (Державні музеї Берліна); Музей образотворчих мистецтв (Будапешт); Музей мистецтв Метрополітен (Нью Йорк) та інші.

3) Документи наукового архіву ЛНГМ, що стосуються музейної атрибуції та реставрації цих творів у кінці 1950-х – поч. 1960-х рр.:

– «Інвентарна книга. Живопис. №№346–515. Том III» (кінець 1950-х – початок 1960-х) [186].

Містить записи стосовно пам'яток інв. Ж-507а, Ж-507б, які відображають перебування в музеї спочатку цілісного твору, а потім розділеного на два окремих. Назви сюжетів тут наведені у ранній редакції: «Троє святих», «Бичування Христа»; є опис зображення; зазначено стан збереженості до розділення; вказано, що «згідно з актом від 25 травня 1958 дошка розпилена, внаслідок чого утворилось дві самостійні картини»; міститься опис етикеток та написів, що вказують на провенанс;

– «Протоколи реставрації. Картки. 1957–1960» [188]. У цій підшивці містяться:

а) акти, які стосуються двобічної панелі: Дефектний акт від 11 січня 1958 р., де йдеться про намір звернутися до Державного Ермітажа щодо розділення на два твори [188, арк. 79]; Акт від 25 травня 1958 р., складений у Державному Ермітажі, з описом процесу розпилювання та паркетування кожної з частин [188, арк. 58]; Акт від 3 червня 1958 р. на повернення твору з Державного Ермітажу до ЛДКГ (з підписом В. Овсійчука, який прийняв обидва твори) [188, арк. 62] (усі – машинопис);

б) Запис (від руки) щодо незадовільного стану збереженості «Голови монаха» від 6 грудня 1960 року із зазначенням протиаварійних консерваційних заходів, без вказівки виконавця-реставратора [188, арк. 49] (додаток 1).

в) два «Паспорти художнього твору» (машинопис на бланку, з окремими пізнішими записами від руки), складені у ВЦНДЛКР, на експонати «Голова монаха» інв. Ж-366 (Паспорт №П-139; крайні дати: 20 грудня 1961 – 18 січня 1963 р.; реставрація була здійснена протягом 1962 року) [188, арк. 129, 129зв, 130] та «Бичування Христа» інв. Ж-507б (Паспорт №П-136; крайні дати: 14 грудня 1961 – 7 січня 1963 рр.; реставрація здійснена протягом 1962 р.) [188, арк. 2, 2зв, 3, 3зв].

Ці бланки мають вигляд двох скріплених між собою аркушів формату А4; текст

59

розміщений з обох боків. Як додатки до реставраційної документації, у підшивці зберігаються тональні фотовідбитки, наклеєні на аркуші паперу А4, у випадку з твором інв. Ж-507б – з підписами під ними. Фотографії зроблені у видимій зоні спектру, це загальний вигляд і фрагменти (до, в процесі, після реставрації) (Додаток 1, Паспорт художнього твору Ж 507-б, арк. 4–5);

– Музейна картка на твір «Несіння хреста» (інв. Ж-751) [187], написана від руки (записи зроблені різним чорнилом), яка містить атрибуцію німецькому художнику ульмської школи XV ст., вказівку «На основі композиції Мульчера», україномовний переклад цитати з каталогу зібрання Б. Ожеховича (складеного К. Бадецьким й виданого 1922 року) із зазначенням сторінки (69) й таблиці (XXVIII). На звороті записані, очевидно, висновки після консультації: «Лазарев В.Н.: експозиційна; Лібман М. Я. : Німеччина (Швабія). Датована 1475 р. Нагадує Г. Мульчера. Клас І».

Завдяки документам, що містяться в архіві ЛНГМ, ми отримали можливість з'ясувати (до певної міри) хід атрибуції, історичні обставини та характер реставрації (що відбувалася у період 1958–1963 рр.) по зазначених пам'ятках, а також краще зрозуміти їх нинішній стан збереженості.

4) Результати технологічних досліджень чотирьох пам'яток німецького живопису XV ст. із зібрання ЛНГМ, здійснених науковими співробітниками реставраційного відділу галереї: художником-реставратором вищої кваліфікації Інною Дмитрук-Сорохтей, хіміком-біологом науково-дослідного відділу реставрації Олександром Волчак, художником-реставратором Юлією Островською, із залученням керівника науково-дослідної лабораторії Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Мирослави Друль, наукових співробітників Бюро технологічної експертизи АртЛаб – Олени Андріанової та Світлани Біскулової, співробітниці Міжакадемічного інституту консервації та реставрації творів мистецтва (Międzyuczelniany instytut konserwacji i restauracji dzieł sztuki) (м. Варшава) Александри Весоловської та керівника

лабораторії «Наука і мистецтво» Національного центру «Мала академія наук», доктора філософії з культурології Марії Лубинської, за постійної участі автора

60

дисертації, у період 2021–2025 рр. (*Висновки зберігаються в архіві автора – Р. Л.*).

Нижче наведемо перелік цих робіт, відповідальних за їх виконання фахівців, види спеціального обладнання та його робочі установки [18]:

– рентгенограми (І. Дмитрук-Сорохтей) отримані за допомогою рентген апарату МКА (прилад «Реис И»). Струм правої трубки – 25 μA , лівої – 70 μA , тривалість експозиції – 30 хв;

– ІЧ рефлектограми у ближній області ІЧ випромінювання (М. Друль) отримані за допомогою фотокамери Sony F828, світлофільтра F-рго B+W, двох ламп розжарювання потужністю 1000W кожна. Довжина хвиль – 900 nm, фокусна відстань – варіативна в залежності від плану зйомки;

– макрофотознімки (І. Дмитрук-Сорохтей, М. Лубинська, Р. Лубинський) отримані за допомогою фотокамери SONY A77 ii, об'єктиву Gelios-44M, подовжувальних кілець завдовжки 7 мм (2), 14 мм (2), 28 мм (2), сумарна довжина – 98 мм. Масштаб зйомки 2 : 1, 1 : 1; фокусна відстань – варіативна в залежності від масштабу зйомки;

– УФ люмінескопія (зйомка видимої УФ флуоресценції) (І. Дмитрук Сорохтей, М. Лубинська, Р. Лубинський) виконана із застосуванням УФ ліхтаря Kensun довжина хвилі 365 nm потужність 50W;

– опрацювання результатів оптичних методів експертизи та картографування твору (М. Лубинська, Р. Лубинський) використовувалася комп'ютерна програма Adobe Photoshop CS6. В системі квадратних координат, що використовує програма, нуль розташовано вгорі ліворуч;

– аналіз елементного складу методом сканувальної електронної мікроскопії з енергодисперсійною рентгенівською спектроскопією (SEM-EDS) (О. Волчак) здійснений за допомогою сканувального електронного мікроскопа JEOL IT500 LA, оснащеного мікрозондом EDS виробництва JEOL. Також було використано

мікроскоп стереоскопічний Delta Optical SZ-450T, мікроскоп біологічний Delta Optical ProteOne, камера для мікроскопа DLT-Cam PRO 5 MP USB 3.0;

61

– дослідження за допомогою методу РФА (О. Андріанова, С. Біскулова) для встановлення елементного складу пігментів і наповнювачів у пробах живопису виконувалися на приладі ElvaX-ART, діапазон елементів від 5 (16) до U (92);

– Дослідження методом FTIR і системою ППВВ (алмазне вікно) (О. Андріанова, С. Біскулова) здійснено за допомогою спектрометру Vertex 70; – дослідження за допомогою методу раманівської спектроскопії (А. Весоловська) проведене з використанням дисперсійного раманівського спектрометра з конфокальним мікроскопом inVia Qontor фірми Renishaw, оснащеного двома збуджувальними лазерами з довжинами хвиль 532 нм та 785 нм. Параметри вимірювання:

785нм, час експозиції – 3с, потужність лазера – 1%.

785нм, час експозиції – 10 с, потужність лазера – 1%.

532 нм, час експозиції 10 с, потужність лазера – 1%.

Надалі відбувалося опрацювання та інтерпретація отриманих даних, а також їх порівняння з архівними матеріалами ЛНГМ і з даними досліджень Вурцахського вівтаря та інших синхронних творів німецького живопису. Це фотознімки, отримані під час зйомки у рентгенівських, ІЧ та УФ зонах спектру; макрофотознімки, мікрофотознімки (мікропроб живопису з ґрунтом), а також експертні висновки з дослідження мікропроб (усі зазначені документи зберігаються в особовому архіві автора).

Інтерпретація отриманих результатів, їх порівняння з синхронними творами здійснена автором; хід досліджень, фотознімки та узагальнені висновки опубліковані автором у фахових статтях та тезах наукових конференцій [10–19].

5) Наукові статті, де побіжно розглядаються питання атрибуції релігійного живопису та впровадження технологічної експертизи до мистецтвознавчого контексту України.

Так, Р. Косів (2022) дає приклад детального мистецтвознавчого аналізу із

дослідженням іконографії та розміщення сцен циклу «Страсті Христові» 1675 р. [8]; а у статті (2016), аналізуючи побутування й типологію ікон на полотняній

62

основі з сюжетом «Страсті Христові», наводить важливу інформацію щодо розміщення Страсного циклу на полотняній основі у німецькій церкві XV ст. [9]. У статті М. Пелех (2022) розглянуто вплив рішень церковного Замойського собору на появу нового іконографічного типу Богородиці в українському іконописі, наведено приклади використання графічних зразків західноєвропейських майстрів [23]. Тема графічних зразків у релігійному живописі також розглянута М. Пелех у статті 2024 року [24]. У спільній статті Р. Косів та А. Почевки [123] показана роль техніко-технологічних та мистецтвознавчих досліджень для прийняття рішення щодо відшарування верхнього шару пізнього перемальовання з іконопису початку XVIII ст.

Прикладом мистецтвознавчого аналізу творів мистецтва доби середньовіччя є стаття Олени Гомиревої 2025 року [5].

В якості прикладу розробки проблематики символів у мистецтві можна навести статтю 2023 року Ю. Романенкової, Ю. Єфімова, Н. Синявської [30]. Прикладами застосування міждисциплінарних досліджень пам'яток мистецтва, у тому числі живопису, є статті Ольги Рижової [27–28], Володимира Цитовича [37], Віри Распопіної [22; 27–28], Ганни Марченко [22], Наталії Ревенок [29].

Публікація Тетяни Тимченко та Дарії Петліної «До витоків експертизи живопису в Україні» [33] свідчить про доволі ранні приклади уваги до обстеження стану збереженості (у XVII ст.), про зацікавлення українських мистецтвознавців та вчених-хіміків методами технологічної експертизи. У додатку опубліковано рукопис Варвари Лоханько, хіміка, яка у 1920-х–1930-х роках викладала матеріалознавчі дисципліни та хімію для художників (у Київському художньому інституті), а також займалася лабораторним дослідженням творів мистецтва (співпрацюючи з київськими реставраторами та мистецтвознавцями). Серед інших, у статті згаданий Василь Щавинський (1868–1924), видатний діяч української культури, хімік, дослідник давніх технологій. У монографії Андрія

Шаповала «Українські обрії Василя Щавинського» [38] містяться додаткові підтвердження тому, що вчений серйозно сприймав

63

перспективу запровадження технологічної експертизи у різні напрями науки, у тому числі в мистецтвознавство, адже він був також колекціонером західноєвропейського живопису та гравюри й жваво цікавився питаннями автентичності та розпізнавання підробок.

6) Праці зарубіжних дослідників, присвячені питанням реставрації творів мистецтва: Кнута Ніколауса «The Restoration of Paintings» (1998), де розглянуто основні реставраційні процеси на творах живопису, написаного на дерев'яних та полотняних основах, у тому числі відомі з XVIII ст. процеси паркетування дерев'яних панелей творів живопису [145]. Крім того, цінну у контексті нашого дослідження інформацію містить згадане раніше видання «The Structural Conservation of Panel Paintings», де вміщено статті різних дослідників, що брали участь у симпозиумі 1995 року, який проводив Музей Дж. Пола Гетті, і, зокрема, Ульріха Шіссла, присвячена структурній консервації живопису на дерев'яних основах в Австрії, Німеччині, Швейцарії [165]. Ще одне видання – «Консервація середньовічної поліхромної дерев'яної скульптури: історія, теорія, практика» [21], яке є україномовним перекладом праці дослідниць і консерваторок з США Мішель Марінколи та Лукреції Каржер, може вважатися методологічним підґрунтям у міждисциплінарному дослідженні творів середньовічного мистецтва.

7) Сайти музеїв, де, зокрема, викладені зображення у видимих та невидимих зонах спектру, фрагменти, що забезпечують проведення первинного порівняльного аналізу стилістики; також вони інколи містять дані з технології. Так, на сайті Музею Унтерлінден (Кольмар, Франція) стосовно низки творів ельзаської школи вказана порода деревини; на сайті Музею мистецтва Метрополітен публікуються дані фізико-оптичних досліджень творів німецького живопису XV ст. [63; 142].

8) Сайти дослідницьких баз даних: німецький Dendro & Art [66] та нідерландський RKD Research [161] з дослідження деревини, сайти міжнародних ініціатив та проєктів, таких, наприклад, як Forschungs kanal – платформа наукових

Dresden, SKD) [83], де публікуються поточні та завершені дослідження музейних колекцій.

Це електронні бібліотеки, як deutsche-digitale-bibliothek.de [130]. Також це проекти, присвячені технічним дослідженням творів, історичним каталогам відділів, соціальній і музейній історії; багато з них ведуться у співпраці з університетами, бібліотеками та іншими інституціями; так, Panel Paintings Initiative Інституту консервації Гетті (The Getty Conservation Institute) – проект з експертизи у справах консервації живопису старих майстрів (на дерев'яних основах), підготовки реставраторів для музеїв Європи і Північної Америки, поширення знань про структурну консервацію дерев'яних панелей [147]; The Rembrandt Database – це міжнародний науковий ресурс, що об'єднує в собі інформацію, документацію та дані експертиз картин Рембрандта, а також публікації досліджень, пов'язаних з консервацією та техніко-технологічною експертизою творів живопису [173]. Окрему цінність у межах нашого дослідження становить вже згадана раніше база даних німецького живопису пізнього середньовіччя Германського національного музею, яка надає доступ до результатів фізико-оптичних досліджень, а також містить вичерпну інформацію щодо фізичних параметрів твору, його матеріалів, атрибуції, провенансу тощо [49; 67; 87-91].

Таким чином, існує достатня джерельна база для вирішення задач, поставлених у дисертаційному дослідженні. Аналіз джерел, однак, доводить, що чотири твори німецького живопису, які містяться в єдиному музейному зібранні України – ЛНГМ – не вивчені достатньою мірою, а тема міждисциплінарних досліджень стосовно живопису цього періоду (і зокрема – німецького) відсутня серед розробок українських дослідників.

Опрацювання міжнародних баз даних та міждисциплінарна співпраця є необхідними для подальшого розвитку як наукової експертизи живопису, так і мистецтвознавчих досліджень. Для української науки важлива подальша

інтеграція у загальноєвропейський науковий контекст. І ті дослідження, які проводяться українськими фахівцями, також могли б увійти до такої бази даних,

65

що сприяло б швидкому поступу в галузі техніко-технологічних досліджень живопису.

1.3. Методика дослідження

У межах нашого дослідження, у зв'язку з його міждисциплінарним характером, було задіяно широкий спектр наукових методів. Це дає змогу отримати об'єктивні дані щодо досліджуваних творів та разом з тим забезпечити розуміння історичного та стилістичного контекстів їх створення, що відкрило можливості для розв'язання проблематики атрибуції.

Застосовані нами методи умовно поділяються на загальнонаукові (універсальні для гуманітарних дисциплін) та вузькоспеціалізовані (техніко-технологічні або ж науково-природничі, орієнтовані власне на експертизу живопису). Задля розуміння логіки та змісту подальшого матеріалу, ми стисло розкриємо принципи та можливості задіяних нами методів.

До загальнонаукових методів, застосованих у межах даного дослідження, ми зарахуємо:

– аналітичний метод, що застосовувався для критичного опрацювання наявних джерел (попередні дослідження, архівні матеріали, каталоги), та дає можливість виокремити ключові тенденції в інтерпретації творів;

– емпіричний метод, що пов'язаний з безпосереднім ознайомленням з кожним окремо взятим твором, забезпечує формулювання певного уявлення про досліджувані твори – їх технологічні особливості та стан збереженості;

– історичний метод, що сприяв з'ясуванню історичних обставин створення, а також потрапляння творів у музейну колекцію;

– метод формального мистецтвознавчого аналізу, що дав можливість скласти загальну характеристику творів по відношенню до стилістики, колориту,

композиції та особливостей формотворення;

– іконографічний метод, що дав можливість здійснити декодування символіки досліджуваних творів та пошуку зразків для порівняння;

66

– порівняльний метод, який був застосований для зіставлення досліджуваних творів з аналогами, що мають подібне походження, в першу чергу з «еталонними взірцями», та виявлення типологічних паралелей, рис схожості та розбіжностей;

– метод систематизації даних, що дав змогу систематизувати інформацію, отриману в результаті дослідження, здійснити класифікацію даних за критеріями хронології, географії, стилістики, техніко-технологічних особливостей.

Серед вузькоспеціальних методів, що застосовують під час експертизи творів живопису, були застосовані наступні:

– макрофотозйомка. Неінвазивний метод, заснований на принципі фотофіксації живописної поверхні через засоби оптичного збільшення (спеціальні об'єктиви, подовжувальні кільця у аналогових фотоапаратах, режим зйомки у цифрових апаратах тощо), сприяв кращому дослідженню поверхні творів, з'ясуванню особливостей технології, техніки, індивідуальної манери їх авторів, а також виявити сліди неавторських втручань;

– дослідження у світлі видимої УФ флуоресценції. Неінвазивний метод, заснований на властивостях деяких речовин матеріалів живопису (головним чином лаків та деяких пігментів) відбивати чи поглинати промені ультрафіолетової ділянки спектру. Метод сприяв виявленню місць розташування реставраційних втручань (тонувань), рівномірності нанесення та ймовірного походження лаків та деяких пігментів;

– ІЧ рефлектографія. Основним принципом цього неінвазивного методу є властивість тих чи інших речовин поглинати або відбивати промені ІЧ ділянки спектру; зокрема, у відбитих ІЧ-променях добре візуалізуються залізовмісні та вуглецьвмісні сполуки. Метод дав можливість виявити шари, розташовані під видимою поверхнею, зокрема, авторські елементи зображення, перекриті згодом

іншими шарами, а також елементи підготовчого рисунку й зміни композицій творів на етапі їх створення;

– метод рентгенографії. Відноситься до неінвазивних. Ґрунтується на утворенні тіньового зображення на рентгенівській плівці під дією рентгенівських

67

променів. Метод дав змогу дослідити живописні шари в їх сукупності (як видимі, так і приховані), проаналізувати внутрішню структуру твору, фарбових шарів, ґрунту та основи (дошки), а також виявити приховане зображення на одному з творів;

– мікрохімічний аналіз. Є інвазивним методом. Заснований на спостереженні за хімічними реакціями у мікропробах під дією реактивів та/або прокалювання, при значному оптичному збільшенні. Метод дав можливість ідентифікувати пігменти, в'язива та інші матеріали живопису;

– стратиграфічне дослідження є інвазивним методом. Принцип стратиграфії полягає у вивченні пошарової структури мікропроб живопису при значному оптичному збільшенні, з детальним описом розташування, характеристик, типології та взаємодії шарів. Дане дослідження дало можливість вивчити пошарову будову творів;

– оптична мікроскопія. Інвазивний метод, що передбачає огляд зразків у видимому світлі, виготовлення препаратів та огляд у прохідному світлі). Метод дав можливість з'ясувати окремі моменти під час проведення мікрохімічних та стратиграфічних досліджень;

– РФА є неінвазивним або малоінвазивним спектроскопічним методом, що ґрунтується на вимірюванні вторинного рентгенівського випромінювання, яке виникає при опроміненні досліджуваного зразка первинним випромінюванням. Метод дав змогу детальніше дослідити хімічний склад мікропроб досліджуваних творів та визначити відсоткове співвідношення виявлених речовин, а також мікродомішки у пробах;

– ІЧ спектроскопія. Метод може бути інвазивним або неінвазивним у залежності від використовуваного устаткування. Він базується на принципі

поглинання ІЧ випромінювання в широкому діапазоні. Метод допоміг виявляти органічні сполуки, встановити типи в'язив, лаків та ідентифікувати деякі пігменти;

– УФ мікроскопія. Інвазивний метод, що передбачає спостереження за змінами проб в УФ-випромінюванні;

68

– скануюча електронна мікроскопія та енергодисперсійна рентгенівська спектроскопія з мапуванням є інвазивними методами, що передбачають використання електронного скануючого мікроскопа. Опромінення зразку електронним променем викликає взаємодію у вигляді вторинних або відбитих електронів, які реєструються детектором для побудови зображення. У випадку енергодисперсійної рентгенівської спектроскопії з мапуванням спеціальним детектором також фіксуються рентгенівські фотони, що виникають при опроміненні електронним пучком, енергія кожного з них є унікальною для кожної хімічної речовини. Ці методи сприяли визначенню елементного складу проб;

– раманівська спектроскопія. Заявлений як неінвазивний метод (хоча сам по собі не виключає забору мікропроб), що ґрунтується на властивості молекул непружного розсіювання монохроматичного світла. Дав змогу точніше ідентифікувати пігменти і барвники у складі живопису.

Висновки до Розділу 1

Аналіз публікацій та баз даних за темою дисертаційного дослідження довів, що на сьогодні існує значна кількість праць зарубіжних дослідників, де розглядається історико-культурний контекст та розвиток мистецтва Німеччини епохи пізнього середньовіччя; різноманітні фактори, що вплинули на формування німецького живопису XV ст. У численних працях застосовано міждисциплінарний підхід до вивчення творів мистецтва, і конкретно – німецького живопису зазначеного періоду. Мистецтвознавчий аналіз у поєднанні з техніко-технологічною експертизою дали значну кількість уточнень та відкриттів

у цій галузі.

Українські вчені також нерідко звертаються до технологічної експертизи задля усебічного дослідження творів мистецтва.

Натомість з'ясовано, що чотири пам'ятки, зараховані до німецького живопису XV ст., із зібрання ЛНГМ: «Святі Марія Магдалина, Оділія та Клара» (інв. Ж-507а) та «Коронування терновим вінцем» (інв. Ж-507б) (що становили від 69 початку єдиної вівтарної панель), «Несіння хреста» (інв. Ж-751), «Голова монаха» (інв. Ж-366) не були досліджені у достатній мірі як в аспекті мистецтвознавчих досліджень, так і техніко-технологічних. В архіві ЛНГМ містяться документи, які дають змогу лише частково прослідкувати історію атрибуції та реставрації зазначених творів. Це зумовлює актуальність теми дослідження.

Проведене за ініціативи автора дисертації техніко-технологічне дослідження усіх чотирьох пам'яток надало необхідний матеріал для порівняльного аналізу та інтерпретації даних, що є можливим за наявності значного обсягу інформації (у друкованих працях, на сайтах музеїв та у базах даних) по еталонних творах німецького живопису XV ст.

Для здійснення поглибленого міждисциплінарного дослідження чотирьох пам'яток із зібрання ЛНГМ застосовано методик дослідження, що включає загальнонаукові та вузькоспеціальні методи, що походять з різних галузей науки.

70

РОЗДІЛ 2.

НІМЕЦЬКИЙ ЖИВОПИС XV СТ.: ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Культурно-історичний контекст і питання атрибуції живопису Німеччини XV ст.

Вивчення пізньосередньовічного живопису Західної Європи означає врахування таких аспектів, як політичний устрій, релігійне життя суспільства,

особливості функціонування художніх майстерень та окремих майстрів. Зважаючи на значний розмір тодішньої Німеччини, слабкість влади імператора, наявність багатьох самостійних князівств й незалежних від них «імперських» міст, німецьке мистецтво мало добре помітний регіональний характер.

Задля цілісного розуміння проблематики та аспектів обраної теми необхідно розглянути німецький живопис XV ст. в контексті історії мистецтва. Тривалий час у мистецтвознавчому середовищі точилися дискусії щодо меж готичного та ренесансного живопису, а також специфіки та природи явища так званого «Північного Відродження». Вичерпну характеристику XV ст. в європейській історії дав нідерландський культуролог Йоган Гейзинга, назвавши його «осінню середньовіччя» у своїй праці з однойменною назвою (1919). Зосередившись на дослідженні культури та мистецтва Нідерландів і Франції, Й. Гейзинга відмітив, що це мистецтво, і зокрема живопис, являло собою вищий щабель мистецтва власне середньовічного і готичного [107, р. 260].

Аналізуючи дослідження європейських вчених, таких як Я. Буркгардт [56], К. Шнаазе [167], А. Шмарзов [166], Г. Дехіо [65], Е. Гейдріх [103], Ф. Бургер [57], В. Воррінгер [182–183], а також Г. Гут [109] та А. Штанге [170], що вивчали німецькі малярські школи, зазначимо їх локалізацію на півдні у Швабії, також у містах Нюрнберг (Баварія), Ульм (у минулому так зване «імперське місто», сьогодні належить до федеральної землі Баден-Вюртенберг), у Західній Німеччині навколо міст Зост та Кельн, і деяких інших вестфальських міст на півночі, де

71

мистецьким осередком стало місто Гамбург. Мистецьке життя також концентрувалось у містах тодішньої Священної Римської імперії – Празі (нині столиця Чехії), Базелі (нині у складі Швейцарії) та Кольмарі (територія сьогоденної Франції).

Діяльність художніх центрів, майстерень та окремих художників дає картину постійних переміщень майстрів, мистецьких витворів і впливів відповідно до інших німецьких шкіл або сусідніх країн. На початку XV ст. *празька школа* була представлена художниками, відомими в історії мистецтва як Майстер Теодоріха та

Майстер Тржебонського віттаря; *гамбурзька* – Майстром Бертрамом та майстром Франке; *рейн-вестфальська* – Конрадом фон Зостом (1370 – після 1422), Штефаном Лохнером (1400/1410–1461; працював у Кельні, однак походив зі Швабії), Майстром життя Марії (тривалий час працював у Кельні); *швабська* – Лукасом Мозером (бл. 1390 – бл. 1434), Гансом Мульчером (1400–1467), Конрадом Віцом (бл.1400 – бл.1446) (якого також можна зарахувати до базельської школи, адже тривалий час він працював у Базелі), Конрадом Лайбом; *кольмарська* – надзвичайно впливовим живописцем і гравером Мартіном Шонгауером (1435–1491).

Німецький історик Ганс Бельтінг у праці «Likeness and presence: a history of the image before the era of art» зазначає, що «середньовічне мистецтво не знало поняття національної школи, оскільки культурні кордони збігалися з межами релігійних традицій та місцевих художніх центрів» [51, р. 215]. Подібну тезу можна побачити раніше і в працях Ервіна Панофські. Зокрема, у своїй праці «Early Netherlandish Painting» (1953) він наголошував, що «мистецькі школи пізнього середньовіччя формувалися навколо міських центрів та монастирів, а не державних утворень» [148, р. 37].

Оскільки упродовж XX ст. державні кордони Німеччини кілька разів зазнавали суттєвих змін, поняття «німецького мистецтва» у сучасному територіальному розумінні навряд чи б задовольнило мистецтвознавців, особливо у контексті XV ст. Саме тому слід окреслити межі поняття «німецький живопис XV ст.», що має включати твори майстрів, які працювали на території тогочасних

72

німецьких держав або мали німецьке походження, однак працювали в інших країнах.

Такі критерії особливо важливо враховувати стосовно представників регіональних мистецьких шкіл, таких, наприклад, як ельзаська школа з центром у місті Кольмар, яке сьогодні знаходиться на території Франції, однак у XV ст., як і весь регіон, входило до складу Священної Римської імперії – середньовічної держави, що включала в себе більшість німецькомовних територій тогочасної

Європи, яким, власне, був на той час Ельзас (додаток 3, *Лл. б*).

Також дослідники відзначають різноманітні джерела інспірацій, які використовували німецькі майстри XV ст. у своїй творчості. Найзначнішим на німецьке мистецтво був вплив сусідніх Нідерландів. Як вказує Е. Зольда, у Німеччині (як і в інших європейських країнах) у 1430-х та 1440-х роках відбувся зсув у візуальній мові в бік інтенсивної взаємодії з реальністю, урочистості й вишуканості. До середини століття вплив мистецтва Нідерландів (братів Ван Ейк, Робера Кампена, Рогіра ван дер Вейдена, Дірка Боутса) на німецький живопис стає домінуючим. Приміром, поява вітвара Трьох королів Рогіра ван дер Вейдена у церкві Св. Колумби в Кельні у середині XV ст. призвела до численних копій та парафразів. Вчені відзначають також безпосередній вплив книжкової мініатюри Нідерландів: у багатьох творах настінного та вітварного нижньонімецького живопису відтворені композиції з «Часослова Катарини фон Лохорст», який приписують Майстру Катарини фон Клеве, а також франко-фламандського «Часослова майстра Бусіко». На Рейні, у Вестфалії, у Північній Німеччині встановився зв'язок з французьким та франко-фламандським мистецтвом. Однак найчастіше художники адаптували іноземні впливи до свого власного стилю [185, S. 22, 24, 93, 105].

Іншою ознакою мистецтва Німеччини XV ст. є переважно релігійний його характер. Світські жанри розвивалися тут повільніше у порівнянні з іншими країнами Західної Європи. Тому переважна більшість збережених зразків образотворчого мистецтва цього часу є зображенням подій або персонажів Старого й Нового Заповітів, а також святих.

73

Німецькі майстри працювали в контексті пізнього середньовіччя з його глибокою духовністю та символікою, одним з важливих елементів якого був німецький містицизм. Ідеї Майстра Екгарта (Йоанна Екгарта фон Гохгайма, 1260–1327/8); чотирьох книг «*De Imitatione Christi*» (лат. Наслідування Христа) Томи Кемпійського (бл. 1380–1471), створених приблизно у 1418–1427 рр.; анонімного автора «Німецької теології» (кінця XIV ст.); «*Vita Christi*» (лат. Життя Христа),

також відоме як «*Speculum vitae Christi*» (лат. Дзеркало життя Христа) 1374 р. Людольфа Саксонського (бл. 1295–1378); «*Meditationes Vitae Christi*» або «*Meditationes De Vita Christi*» (лат. Роздуми про життя Христа) XIV ст. поширювалися серед віруючих, нерідко формуючи основу для образотворчого мистецтва [185, S. 14]. У Німеччині та Нідерландах наприкінці XIV та у XV ст. під впливом праць Герта Гроте й Томи Кемпійського сформувався рух за релігійну реформу *Devotio Moderna* (лат. буквально: сучасна відданість), що закликав віруючих до благочестивих практик, смирення й простоти; він набув особливої популярності в тодішніх інтелектуальних колах і у перспективі заклав підвалини майбутніх ідей протестантської Реформації.

Водночас у сфері духовного життя відбувалися і реакційні процеси, екзальтованим проявом яких можна вважати публікацію 1486 року «*Malleus Maleficarum*» (лат. Молот відьом) Генріха Крамера, до якого 1519 року долучився як співавтор Якоб Шпренгер; книга стала керівництвом інквізиції для багатьох переслідувань. Ці протиріччя могли відобразитися у живописі іноді навіть неочевидним чином. Так, наприклад, при дослідженні картини «Коронування терновим вінцем» з колекції ЛНГМ нами було виявлено приховане зображення, що могло значним чином впливати на релігійне навантаження твору [15, с. 161].

Оскільки три з чотирьох (а по суті – дві з трьох) пам'яток із колекції ЛНГМ первісно були частинами (стулками) вівтарів, слід детальніше зупинитися на формуванні цього виду церковного мистецтва у Німеччині. Як видно з аналізу літератури [82], вчені, що займалися питанням розвитку стулкового (крилатого) вівтаря чи ретабля (нім. *Flügelaltar*, *Flügelretabel* – ці терміни набули популярності з XIX ст.), ще не дійшли спільного висновку про їх походження. Г. Дехіо вважав,

74

що прототипами стулкового вівтаря могли бути або розписна панель, розміщена на вівтарі, або невеликий переносний триптих [82]. Г. Бельтінг пов'язує виникнення стулкових вівтарів з появою спершу невеликих переносних, а потім і більших стаціонарних диптихів і триптихів в Італії у XIII ст. [52, S. 395]. Більшість вважає, що стулки мали функцію захисту реліквії: до святині

релікварію, розташованого на вівтарі, вміщувалася скульптура, – саме вона переважала в німецькомовних регіонах. Ранні приклади релікваріїв у складі вівтаря у Німеччині відносяться до початку XII ст. Однак є також інше пояснення – літургійне: відкривання стулук відбувалося лише в певні моменти літургійного року, що підсилювало враження віруючих від зустрічі зі святинєю. У збережених інструкціях німецьких соборів чітко зазначено перелік свят та днів поминання певних святих, за яких слід було відкривати стулки (повністю або частково) [82].

Структура стулкових вівтарів включала пределлу, нерухому центральну частину й рухомі крила, балдахін, рельєфи та круглу скульптуру на консолі. Могла також існувати додаткова пара крил. Як зазначає Геза Ясаї [82], приблизно до 1430 року серед німецьких вівтарів з крилами можна виділити п'ять основних форм:

1. Розписана центральна панель (Mitteltafel); пара крил, розписаних зсередини та ззовні; два боки для демонстрації. Вважають, що ця форма могла виникнути у середині XIII ст. Вона трапляється у першій половині XIV ст. у Вестфалії, Балтійському регіоні, у Вінер-Нойштадті, а з другої половини XIV ст. – у великій кількості майже у всіх регіонах Німеччини, нерідко великого формату.

2. Центральна святиня (Mittelschrein) та внутрішня сторона пари крил зі скульптурами, зовнішній бік крил розписаний; два боки для демонстрації. Відома з початку XIV ст., а з другої половини XIV та у першій половині XV ст. стає поширеною, особливо у Північно-Східній Німеччині.

3. Центральна святиня зі скульптурами; пара крил, розписаних з обох боків; дві сторони для демонстрації; найраніші приклади – початок XIV ст. (східні землі Німеччини).

75

4. Центральна святиня та внутрішній бік внутрішньої пари крил зі скульптурами; зовнішній бік внутрішньої пари та обидва боки зовнішньої пари крил розписані; три боки для демонстрації (переважно Північна Німеччина, з 1360 відомий найраніший приклад).

5. Центральна святиня та обидві пари крил розписані; два боки для демонстрації; з початку XIV ст. поодинокі зразки у Нижній Німеччині. Стулкові

вівтарі поширені не лише у Німеччині, але й у багатьох інших країнах (Нідерландах, країнах Балтії, Скандинавії, Польщі, Словаччині, Угорщині, Словенії), крім Італії та Франції, де вони майже не трапляються. Основним матеріалом (конструкції, панелей та скульптури) було дерево, але також використовували камінь, алебастр, глину.

Щодо програми розписів та скульптурних зображень, тематичне наповнення вівтарів розглядається як візуальне звернення до віруючого. Літературною основою для зображень були тексти Святого Письма, апокрифи, а також згадані раніше популярні тексти релігійного змісту, що давали можливість віруючим детальніше уявити моменти євангельської історії, а художникам – конкретизувати окремі деталі. Крім того, зафіксовано використання написаного на початку століття трактату про Страсті Христові «Do der münzlich Got» (стар. нім. Де люблячий Бог) у відповідних сценах, що могли надихати художників для створення сцен Страсного циклу [185, S. 14, 17].

Порядок розташування сцен не був постійним і залежав від програми вівтаря; це стосується і циклу Страстей Христових, що міг розміщуватися як на зовнішньому (буденному) боці (вівтар Ганса Шойфеліна, Музей мистецтв Метрополітен [185, S. 214]), так і на внутрішніх площинах (як у вівтарі Страстей Христових 1429 р. з Францисканської церкви у Бамбергу, нині Баварський національний музей [185, іл. 48]) (в обох випадках йдеться про сучасні графічні реконструкції вівтарів).

Р. Косів вказує на існування у XV ст. в Німеччині полотен великого розміру із зображенням Страстей Христових, які вивішувалися у вівтарі під час Великого посту (одне з них, датоване 1472 роком, зберігається у Музеї церкви Святого Хреста у Зіттау, Східна Німеччина) [8, с. 28].

Іконографія німецького живопису XV ст. містить в собі ключові сюжети, пов'язані, в першу чергу, з релігійною тематикою. Внаслідок політичної роздрібненості німецькомовних держав, вона розвивалася у межах локальних шкіл, що сприяло певній різноманітності релігійних образів (зображення локально

шанованих святих й пов'язаних із ними сюжетів). Водночас, традиційна «рухливість» майстрів, притаманна ремісничій традиції, а також поширення графічних зразків вплинули на інтенсивне запозичення образів та композицій. Розвиток друкованої графіки у німецьких землях зробив таке запозичення значно доступнішим і деякою мірою сприяв «уніфікації» іконографії. Так, наприклад, композиційні рішення гравюр Мартіна Шонгауера часто повторювалися у живописі майстрів далеко за межами Ельзасу. Це можна прослідкувати на прикладі його гравюри «Смерть Марії», який був адаптований у живописі анонімним австрійським художником – Майстром епітафії Герольта [129, р. 72–73]. Ще одним яскравим прикладом такої адаптації може бути твір невідомого автора кінця XV – початку XVI ст. «Взяття Христа під варту», що зберігається у Філадельфійському музеї мистецтв (інв. 717), в основі якого лежить однойменна гравюра Мартіна Шонгауера, що особливо добре прослідковується у підготовчому рисунку, окремі елементи якого можна розрізнити на рентгенограмі картини, опублікованій на сайті Гарвардського художнього музею (Кембридж, Массачусетс) [184]. Чіткі (без уточнення) лінії підготовчого рисунку вказують на його копійний характер.

Серед графічних зразків у XV ст. Е. Зольда називає контурні рисунки окремих елементів зображення, що зберігалися у майстернях митців та використовувалися для створення різних замовлень; а також гравюри (зокрема, німецького або швейцарського гравера Майстра Е.С. (бл. 1420 – бл. 1468), чії композиції нерідко відтворювались іншими майстрами у живописних зображеннях, скульптурі й навіть ілюмінованих рукописах) [185, S. 16].

77

Е. Зольда також наводить історіографію та аргументацію низки вчених щодо впливу на формування релігійного образотворчого мистецтва як у Німеччині, так і в інших країнах Європи, середньовічних театральних вистав, що відігравали значну роль у політичному та релігійному житті XV ст. [185, S. 51–88]. У цьому контексті особливо важливими стають документальні свідчення ролі живописців (таких як Каспар Айзенманн у Кольмарі) у постановці містерій та п'єс: це мало

вплив не лише на формування іконографічної подібності певних сцен у живописі, але й у отриманні необхідних знань та технічних навичок у виготовленні реквізиту. Е. Зольда на прикладі Штерцінзького вітваря вказує на те, що така взаємодія допомагала художнику підкреслити виразність поз та емоційного стану персонажів, виділивши ключові моменти, що відразу й безпосередньо впливали на глядачів-вірян. Крім того, зображені на буденній частині вітварів цикли Страстей Христових використовувалися як ілюстрації до театральних п'єс, які розігрували під час Великого посту, що документально підтверджено по відношенню до Штерцінзького вітваря.

Питання **атрибуції** німецького живопису XV ст. дотичні до аналогічних задач щодо живопису сусідніх країн. Фактори, на які звертають увагу, вже частково окреслені нами раніше (переміщення майстрів, використання графічних і живописних зразків); також слід враховувати колективний характер праці (особливо у виготовленні вітварів), й нерідко відсутність підписів чи написів або документів, що підтверджують авторство.

За доби пізнього середньовіччя в Німеччині, власне як і у всій Європі, живопис був справою ремісничою й нерідко колективною. В межах ремісничої традиції художник в якомусь сенсі навіть «не належав собі». Оскільки тодішнє мистецтво переважно мало релігійний характер, вважалося, що художня обдарованість і майстерність є даром від Бога, і відповідно художник створює, будучи натхненним самим Господом. Таким чином, майстер позбавлявся ролі суб'єкта творення, і, відповідно, середньовіччя подарувало нам безліч анонімних майстрів. Імена або прізвиська деяких, щоправда, вдається встановити завдяки архівним даним, з документації, що велася місцевою владою, або з церковних

78

книг. З іншого боку, вже з другої чверті XV ст., внаслідок зростання ролі міст, поживлення економічних відносин і торгівлі в Священній Римській імперії з одного боку, розвитку філософії та природничих знань – з іншого спричинили суттєві зрушення навіть в «консервативному» середовищі німецьких живописців.

Поступово змінювалося ставлення до художника і розуміння сутності

професії живописця. Так на вітварних композиціях, рисунках, гравюрах з'являються підписи і монограми майстрів. В якості прикладу можна розглянути Тіфенбронський вітвар (Св. Марії Магдалини), де на зовнішньому боці стулок залишилися надписи наступного змісту (мовою оригіналу): «Lucas moser maler von wil maister dez werx bit got vir in»; «chri kvnst schri vnd klag dich ser din begert iecz niemen mer so o we 1432». Переклад: «Лукас Мозер, живописець з Вейля, майстер цього твору, моли Бога за нього. 1432» (Ljlfnjr 3, *ил.5*); «Волай, мистецтво, волай і жалійся, ніхто тебе тепер не бажає. На жаль, це так». Цей надпис можна вважати чи не першою в історії німецького живопису своєрідною маніфестацією художника, який вирішив заявити про себе як про автора.

Зазначимо, що дослідник Г. Піккард [151] висуває припущення, що Лукас Мозер – це «фантом», по суті вигаданий художник, а надпис було нанесено у XVIII або XIX ст. У своїх міркуваннях Піккард, власне, посилається на нібито непорушність середньовічної цехової традиції у першій половині XV ст. Водночас німецькі фахівці Ф. Гейнцман та М. Келер у своїй праці «Der Magdalenenaltar des Lucas Moser in der gotischen Basilika Tiefenbronn» доводять автентичність зазначеного надпису [104].

Інший приклад – напис Ганса Мульчера у ніші Карга (Ульмський собор, де знаходилася виготовлена ним 1433 року скульптурна група Благовіщення, яка була знищена за часів Реформації): «Per Me, Johannem Multscheren,... Et Manu Mea Propria Constructus» (лат. Мною, Йоганнесом Мульчером, і збудовано моєю власною рукою), стосовно якого Г. Мейрер бачить вплив практики підписування власних творів у Нідерландах, яка тільки починала поширюватися у Німеччині; свою роль тут могло відіграти й те, що до 1433 р. Мульчер працював самостійно і не мав майстерні [185, S. 129].

В дійсності, побачити авторський підпис або монограму на лицевому боці живописної дошки цього періоду можна не так часто, як хотілося б, однак важливо пам'ятати, що ремісничі цехи й гільдії часто практикували маркування картин спеціальними знаками, що випалювалися на тильному боці. Ця практика була

розповсюджена, зокрема, в гільдії Св. Луки в Антверпені. М. Фейріс [79] зазначає, що картини, які вийшли з майстерень гільдії, як правило, мають три клейма: одне з них – монограма столяра, що підготував дошки, друге – дві долоні (клеймо символічно наносили в знак початку роботи майстра над картиною) та третє – дві башти, знак якості гільдії. Гільдія Св. Луки була заснована у XV ст. в Антверпені, а більшість збережених до сьогодні картин, що містять її маркування, походять з Брабанту. Однак майстерні гільдії працювали далеко за межами Герцогства Бургундського, наприклад – у Нижньому та Верхньому Рейні, на території теперішніх Німеччини та Швейцарії. Так, наприклад, до гільдії Св. Луки належав німецький майстер готичного живопису Конрад Віц, що у 1431– 1446 роках працював у Базелі.

У тих поширених випадках, коли твір не містить жодних підписів, а архівні дані виявляються малоінформативними, дослідникам лишається тільки пошук інших творів анонімного майстра. Щодо «безіменних» панелей, важливим інструментом є аналіз зображальних засобів формотворення у поєднанні з особливостями побудови фактури (на макрорівні), яка є виразом індивідуального «почерку» художника, й дає змогу ідентифікувати «руку» майстра. Індивідуальний стиль проявляється у деталях, у той час як композиційні рішення могли бути адаптовані зі зразків – гравюр чи живописних творів – інших майстрів. Водночас індивідуальний вибір проявляється у матеріалах твору живопису (що стає особливо помітним під час досліджень вітгарних комплексів, які створювалися колективно).

Німецько-нідерландський історик і теоретик мистецтва Макс Я. Фрідлендер у своїй знайій праці «From Van Eyck to Bruegel» (1967) визначає такі характерні риси німецької школи, як «використання яскравих локальних кольорів, увага до деталізації тканин та металевих предметів, специфічне трактування простору»

80

[85, р. 89]. Спостереження Фрідлендера доповнює Стефан Кемпердік. У своїй праці «The Early Portrait, from the Collection of the Prince of Liechtenstein and the Kunstmuseum Basel» (2006) він зазначає, що «німецькі майстри XV ст.

демонстрували особливий інтерес до психологічної характеристики образів, що відрізняло їх від нідерландських сучасників» [114, р. 34].

Досліджуючи німецький живопис XV ст., важко не помітити притаманний йому екзальтований трагізм, що часом межує з гротеском. Особливо це проявляється у живописних циклах Страстей Христових, де підкреслено тілесні муки Христа (нерідко з натуралістичними подробицями) й відразливий для глядача характер його мучителів: Бичування, Несення хреста, Розп'яття, Оплакування Христа тощо. У ці сцени зазвичай вписувалися буденні (для того часу) образи, впізнавані образи представників різних верств населення, військові обладунки та зброя, архітектурні елементи (що натякали на міське середовище) й місцевий пейзаж. Через незвичний, дещо абсурдний або підкреслено модний одяг негативних персонажів художник також виражав своє ставлення до мучителів Христа [185, S. 86]. Попри загальну розповсюдженість такої практики для готичного живопису взагалі, ми все ж схильні припустити, що в цьому, не в останню чергу, виражала себе соціальна напруга у німецьких землях, що зростала напередодні доби лицарських та селянських повстань.

Характерною ознакою творчості німецьких майстрів є увага до передачі матеріальності предметів (тканини, металу, каменю, трави тощо), разом з тим нами підмічено певне нехтування виразною індивідуальністю, і навіть технічною ретельністю, у зображенні персоналій. Однак, у той же час XV ст. було періодом зародження та розвитку традиції німецького портрету. Перші відомі нам німецькі портрети датуються 50-ми роками XV ст. та пов'язані з іменем Ганса Плейденвурффа [67], його майстернею чи колом [89]. У донаторському або суто світському портреті (детальніше про них йтиметься у третьому розділі нашої дисертації) проявляють себе прагнення до натуралізму та інтерес до індивідуальних рис людини. Німецький портрет XV ст. емоційно стриманий, образ портретованого, як правило, відсторонений, його характер майстер