

# ПАМ'ЯТЯМ СЕРАЙЧИМ

4  
2001

ІСТОРІЯ ТА КУЛЬТУРА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС



## КИЇВСЬКА ШКОЛА РЕСТАВРАЦІЇ СТАНКОВОГО МАЛЯРСТВА (1920 – 1930 рр.)

Дослідження історії світової реставрації, що розпочалося з 1960-х років, прискорило переосмислення нагромадженого протягом століть емпіричного досвіду, а також створення методологічних і теоретичних концепцій реставрації. Крім того, історичні відомості дали новочасним реставраторам дорогоцінне відчуття традиції, тягlosti їхньої праці. Без такого відчуття взагалі неможливий розвиток людської культури, а поміж іншими галузями саме реставраційна, яка внаслідок суб'єктивних і об'єктивних причин перебуває на низькому рівні саморефлексії, потребує його чи не найбільше.

Зосередити увагу на діяльності київських реставраторів 1920 – 1930-х років нас спонукала суголосність небагатьох опублікованих тоді свідчень сучасним уявленням про мету й принципи реставрації. Здобуті під час вивчення архівних і друканих матеріалів факти дали підставу зробити висновок про київську школу реставрації пам'яток станкового малярства 1920–1930-х років. Якраз у той період покладено початок власне українській реставраційній галузі, причому розвиток її був значною мірою пов'язаний з функціонуванням державної музейної мережі. Ось чому діяльність цієї школи залічуємо до музейного напрямку реставрації<sup>1</sup>.

Формуванню київської школи передувала багатовікова історія. У Києві пам'ятки монументального малярства доби Київської Русі реставрували протягом XVII – початку XX століття. Київські храми, передусім Софійський собор і Кирилівська церква, відображають кілька етапів еволюції реставраційної думки і практики<sup>2</sup>. Почавши з 30-х років XIX століття в Києві проваджались постійні археологічні дослідження, виникають перші в Російській імперії церковно-археологічні музеї, розвивається приватне колекціонування, діють наукові товариства, що мають на меті вивчення й збереження старовини. Навіть за часів соціальних потрясінь у Києві не припинялась дослідницька й охоронна діяльність, що бачимо на прикладі роботи Секції мистецтв Українського наукового товариства в Києві<sup>3</sup> і Архітектурної секції підвідділу з ліквідації майна релігійних установ<sup>4</sup> щодо дослідження й реставрації Софії Київської в 1918–1919 роках.

Важливий для нашої теми факт – закріплення тиньку фресок „Сорок мучеників” і „Хрещення”, що його влітку 1919 року в хрещальні Софії виконав М.Бойчук<sup>5</sup>. Це було логічне продовження реставраційної діяльності художника, розпочатої 1910 року<sup>6</sup>. М.Бойчук у зв'язку з роботою в Софії Київській написав пояснювальну записку<sup>7</sup> (див. Додаток 1), у якій розвинув власні ідеї про принципи й мету реставрації, висловлені раніше, 1912 року, в журналі „Русская художественная летопись” і в листі до М.Грушевського<sup>8</sup>. Цей видатний український мистець заслуговує тут на згадку ще й тому, що одним з перших учнів його „Паризької школи” в 1909 – 1910 роках був Микола Касперович<sup>9</sup>, який опановував

реставраційну справу в Парижі, Львові й Києві, вивчав і реставрував пам'ятки давньоруського монументального малярства, а в 1920-х роках став фактичним засновником київської школи реставрації. Згадаємо також, що саме постать і діяльність М.Бойчука вплинули на рішення львівської художниці Я.Музики присвятити себе реставрації. Працюючи реставратором Національного музею у Львові (1926 – 1948 рр.), вона в 1928 році консультувалася в Києві у М.Касперовича. Через Я.Музику досвід київських реставраторів почасти ввійшов у практику львівської школи реставрації.

Феномен київської (1920 – 1930-х рр.) і львівської (1910 – 1940-х рр.) шкіл реставрації, на наше переконання, якраз і полягає в найактивнішій участі в реставраційній діяльності талановитих малярів-новаторів, що ставили собі за мету узагальнити художній досвід України попередніх століть і на цьому ґрунті витворити новий „великий” стиль. Реставрувати для них означало вивчати й зберігати „живу цінність творчості”<sup>10</sup>. Водночас саме реставрація дала змогу цим мистцям спричинитися до ожиттєвлення ідеї національного відродження, виходячи передусім з розуміння, що збереження культурної спадщини України є доконечною умовою для цього<sup>11</sup>.

У 1918–1920 роках основний тягар у справі порятунку культурного надбання України ліг на громадські комітети з охорони пам'яток, а з 1920 року до цієї справи дедалі більшу увагу виявляє Українська академія наук (УАН). Створений при цій найвищій науковій інституції Всеукраїнський археологічний комітет (ВУАК) був головним органом пам'яткоохоронної системи в Україні 1920 – початку 1930-х років.

Заснований у травні 1920 року як Комітет охорони пам'яток старовини і мистецтва при УАН, він пережив кілька реорганізацій і врешті в 1922 році дістав остаточне оформлення під назвою „Всеукраїнський археологічний комітет при Всеукраїнській академії наук”. Уже в статуті 1921 року, який склав академік Ф.Шміт<sup>12</sup>, зазначалося, що Археологічний комітет „сприяє ВУКОПМІСУ (Всеукраїнському комітету охорони пам'яток історії та мистецтва. – Т.Т.) в справі... провадження розкопок, у розв'язанні питань реставрації й ремонту старовинних будівель, розписів... у галузі охорони пам'яток, у розвиткові музейного будівництва”. А коли в 1924 році ВУАК остаточно був проголошений центральним органом Головнауки в справі охорони пам'яток старовини, мистецтва, побуту та природи в межах УСРР, у новому його статуті стверджувалося, що ВУАК „керує справами реставрації і ремонту пам'яток старовини і мистецтва, для чого має право організовувати майстерні і накладати заборони на шкідливі для культурних пам'яток ремонти і переробки”<sup>13</sup>. При цьому охорона поділялась на пасивну (заборона руйнування пам'яток, пошкодження, вивозу їх) і активну („підвищення свідомості громадянства в справі розуміння потреби охорони, вивчення й збереження пам'яток у всіх їх різноманітних



*М.Касперович. 1910 р. Париж. Фрагмент світлинки „Паризької школи” М.Бойчука (ЦДАМЛМ України. – Ф.358. – Оп.1. – Од.зб.716)*

формах, підготовка кваліфікованих музейних і дослідчих робітників, переведення реєстрації пам'яток, концентрація їх у державних музеях, реставрація їх, планова організація наукового досліджу та ін.”<sup>14</sup>.

ВУАК значною мірою сприяв виокремленню української реставрації як галузі музейної справи. У висловлюваннях учених, що працювали в Комітеті, проглядає пильна увага до проблем реставрації, бажання сприяти розвитку цієї ділянки пам'яток охоронної роботи. Так, М.Макаренко фахово описує консервацію фрески „Св. Текля” XII століття зі Спаського собору Чернігова, виконану М.Касперовичем, і обстоює потребу вивчення малярської технології давніх пам'яток<sup>15</sup>. Його міркування щодо принципів польової консервації археологічних виробів з дерева актуальні й нині. „Археологічні розкопки, – писав він, – не є лише здобування матеріалу. Це є перший і найбільший крок дослідження пам'ятника (курсив мій. – Т.Т.)... Треба пам'ятати, що археолог перш за все є той варвар, що знищує на вічні часи пам'ятник... [а] він мусить бути лікарем, що хоть трохи знайомий з хворобами речей, які зроблено з різних матеріалів... Краще, коли річ буде лежати в землі – може, вона дочекається розумного археолога”<sup>16</sup>. Така гостра постава проблеми зближує висловлювання М.Макаренка з сьогочасними положеннями про обмеження реставраційного втручання й пріоритетне значення в охоронній діяльності консервації, насамперед превентивної.

З ВУАКом була щільно пов'язана діяльність першого в радянській Україні музейного реставраційного закладу – Реставраційної майстерні Музею культур та побуту. Музей засновано на території Києво-Печерської лаври 1922 року. Провідну роль в цьому відіграли академік Ф.Шміт і Ф.Морозов<sup>17</sup>.

У перші роки йшло нагромадження експонатів. Новий етап історії музею пов'язаний з роботою в ньому П.Курінного<sup>18</sup>. До Києва з Умані він переїздить, очевидно, в липні 1924 року й тоді ж пропонує новий статут ВУАКу<sup>19</sup>, а незабаром стає його секретарем. На посаду директора Музею культур П.Курінний заступив не пізніше 25 липня 1924 року<sup>20</sup>.

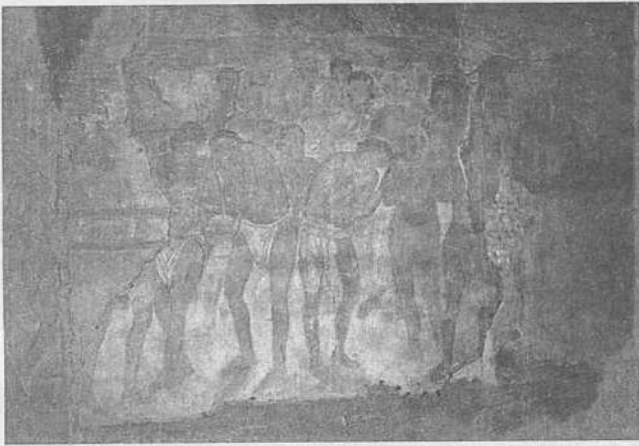
Хоч як би ми оцінювали досить-таки неоднозначну постать П.Курінного, не можна заперечувати його внеску в справу охорони пам'яток в Україні. Він обстоював такий тип музею, який діяв би передусім як наукова установа, а не культосвітній заклад, як це нав'язувало тогочасне політичне керівництво<sup>21</sup>. Саме П.Курінному належить єдина, а проте досить ґрунтовна публікація про роботу Реставраційної майстерні Музею культур та побуту<sup>22</sup>. Енергійний, честолюбний, він мріяв про розгорнення справи реставрації у всеукраїнському масштабі: організацію мережі реставраційних закладів у системі музеїв, піднесення загального рівня реставраційної практики, що, на його думку, сприяло б утворенню наукової школи реставрації в Україні й поліпшенню стану музейних експонатів.

У зв'язку із заснуванням 1926 року Всеукраїнського державного культурно-історичного заповідника „Всеукраїнський музейний городок” (ВМГ) П.Курінний у „Плані використання бувшої Києво-Печерської Лаври” (1927 р.) визначає „цільову установку заповідника” так: „Припинення руйнації, консервація, переведення реставрації (курсив мій. – Т.Т.), збереження культурного й побутового обличчя Лаври як пам'ятки Української Культури світового значення... перетворення Лаври... у величезний науково-дослідчий центр з широкою політосвітньою установкою”<sup>23</sup>.

З публікації П.Курінного дізнаємося, що за ініціативою Київської губполітосвіти 1 травня 1924 року засновано Реставраційну майстерню при Лаврському музеї культур та побуту, а „на посаду реставратора станкового малярства запрошено відомого вже науково переведеними реставраційними працями з року 1914 М.І.Касперовича”. На той час М.Касперович мав більш як десятирічний стаж роботи реставратора станкового й монументального малярства, проте лише після того, як протягом перших 28 днів він продемонстрував свій професійний рівень – виконав кілька зразкових реставраційних операцій, зокрема розкриття, його кандидатуру остаточно затвердили. Отже, 28 травня 1924 року „майстерня приступила до планового оздоровлення пам'яток станкового малярства по музеях Києва та його церквах”<sup>24</sup>.

В історії Реставраційної майстерні (РМ) Музею культур та побуту (пізніша аббревіатура – РМ ВМГ) – власне, відділу станкового малярства, про який ідеться, досить виразно окреслюються три етапи. На першому (1 травня 1924 – 10 травня 1927 р.) формуються напрями діяльності, більш чітко визначаються принципи роботи в галузі реставрації та музейництва; другий етап (середина 1927 – 1 червня 1930 р.) – період найвищого розквіту майстерні як наукового реставраційного закладу; третій (1 червня 1930 – 27 червня 1932 р.) – занепад і припинення його діяльності.

На першому етапі – від початку заснування – майстерня працювала під егідою ВУАКу, що позначилось на організаційній структурі й принципах її



*Сорок мучеників севастьянських. XI ст. Фреска. Південна стіна хрещальні Софійського собору в Києві. Сучасний стан. (По краях помітні металеві кутики, якими закріплено краї тиньку під час реставрації М.Бойчука 1919 р.)*

діяльності. Ідея створити колегіальний орган з контрольними й дорадчими функціями виникла 1924 року у зв'язку з реставрацією двох визначних пам'яток середньовічного малярства – ікони св. Миколи Мокрого (з Софійського собору) і Божої Матері Ігорівської (з Успенського собору Києво-Печерської лаври). Низка архівних документів дає змогу досить докладно відтворити цю подію.

8 серпня 1924 року на засіданні ВУАКу Софійська комісія (див. Додаток 1, прим.3) повідомила, що вона розпочала реставрацію ікони Миколи Мокрого: запрошений для цього М.Касперович виконав уже закріплення її. ВУАК ухвалив „почати реставрацію (очевидно, розкриття від записів. – Т.Т.) ...образу Миколи Мокрого; доручити найближчий догляд над реставрацією цього образу М.О.Макаренкові; притягти до цієї роботи пр[офесора] М.Л.Бойчука й реставратора М.І.Касперовича...”<sup>25</sup> На тому ж засіданні П.Курінний сповістив, що Лаврська громада збирається реставрувати Ігорівський образ Божої Матері на Успення<sup>26</sup>, тобто до 28 серпня, і вже 15 серпня було сформовано Реставраційну комісію в складі П.Курінного, Д.Щербаківського, М.Макаренка, а також реставратора (М.Касперовича) і представника від Лаврського музею (можливо, Ф.Морозова)<sup>27</sup>.

Очевидно, відтоді Реставраційна комісія збиралася регулярно; склад її з часом змінювався. Так, з 1925 року<sup>28</sup> до неї належали П.Курінний (голова), академік О.Новицький, професори Д.Щербаківський і М.Макаренко, реставратор М.Касперович, завідувач відділу станкового малярства Музею культур та побуту К.Мощенко (у 1928–1929 рр. замість нього членом комісії працював А.Середа<sup>29</sup>). Часом до участі в роботі комісії запрошували інших представників київських музеїв.

Отже, на засіданні ВУАКу 15 серпня 1924 року було вирішено, крім виконання точної копії у фарбах, зафотографувати загальний вигляд образу Ігорівської Божої Матері з обох боків, причому зробити по 3 відбитки з кожного негатива<sup>30</sup>. З ікони Миколи Мокрого ухвалили зробити 10 світлин (коштом громади собору), негативи мали залишитись у майстерні. М.Кас-

перовичеві доручили працювати над іконами через день, по черзі<sup>31</sup>. Про реставрацію ікони св. Миколи Мокрого відомо лише, що після закріплення було знято потемнілу оліфу й розкрито її (очевидно, частково) від пізнього олійного замальовання<sup>32</sup>.

Але у зв'язку з реставрацією ікони Божої Матері Ігорівської постали незгоди між лаврською монастирською громадою і вченими – представниками ВУАКу. Громада прохала залишити ікону як є – під пізнім замальованням, у шаті, бо такою її звикли бачити вірники<sup>33</sup>. На це директор Музею культур П.Курінний зауважив, що чудотворні ікони Москви й Петрограда реставровано ще перед Першою світовою війною, і закликав громаду „до розуміння серйозності наукового підходу до реставрації і бажання побачити свої святині відчищеними від бруду віків і забезпеченими від фізичного нищення”<sup>34</sup>. Делікатність ситуації полягала в тому, що реставраційні роботи оплачувала монастирська громада Лаври, тому представники Лаврського музею намагались переконувати громаду, уникаючи по змозі ультимативності; задля порозуміння члену ради громади І.Михайловському дозволили наглядати над роботами, пов'язаними з реставрацією ікони<sup>35</sup>.

Художниця Є.Евенбах<sup>36</sup> до 20 серпня 1924 року зробила копію у фарбах (місцезнаходження її невідоме). Слідом за тим М.Касперович почав розкриття ікони з-під суцільного (певно, олійного) замальовання. Розкриття провадилось до первісного олійного покривного шару: його тонкий жовтавий прошарок, за словами П.Курінного, „гарантуючи недоторканність прикритих ним шарів фарби, заховував для дослідника нормальний тембр фарб, не заважаючи також і вивченню деталей”<sup>37</sup>. Далі М.Касперович закріпив зруйнований левкас; втрати на берегах і на основному зображенні (від цвяхів) заповнив реставраційним грунтом і тонував аквареллю, т.зв. нейтральним тоном, причому саме мальовання й облущену верству фарби, окреслену темними тріщинами, залишив без „найменшого дотику фарбою”<sup>38</sup>. Було складено протокол реставрації, зроблено 4 знімки з ікони (на фотоплатівки 30x40 см)<sup>39</sup>.

Після закінчення реставраційних робіт, що тривали 34 дні (у серпні–вересні 1924 р.), і подання рахунка Лаврський музей запропонував раді громади висвітлити хід реставрації в доповіді професора М.Касперовича. „Музей певний, – зазначав П.Курінний, – що після блискучої реставрації Ігорівської ікони [громада] ...повірить у серйозне відношення науки до пам'яток нашого минулого і з'єднається з нею в бажанні бачити наші пам'ятки... в тому вигляді, в якому созерцали їх релігійні і громадські діячі минулого, і забезпечити їх від передчасної руїни”<sup>40</sup>.

Робота М.Касперовича над легендарними пам'ятками давнього іконопису мала великий розголос у наукових колах. Розкриття ікон, що за переказом походили з часів Київської Русі, допомогло вченим точніше датувати їх, залічивши до XVI століття<sup>41</sup>. Реставраційне видалення пізніх нашаровань було тоді єдиною можливим методом дослідження, завдяки якому одержано найоб'єктивнішу інформацію про їхній первісний вигляд.

Серед напрямів діяльності Реставраційної майстерні ВМГ одним з провідних, природно, була консервація: *превентивна* (створення оптимальних умов збе-

рігання) і спеціальна (пов'язана з втручанням у структуру пам'ятки для припинення дальшої руйнації її). Невідкладність консерваційних заходів зумовлювалась катастрофічним станом величезної кількості музейних експонатів, що пережили роки безладу, коли переміщувались і перемішувались давні збірки, а музеї взимку не опалювались. Саме тому першочерговим завданням майстерні вважалося „лікування небезпечно хорих пам'яток, не обмежуючись стінами Лаврського музею”<sup>42</sup>. На відміну від узвичаєної практики зосереджувати увагу лише на експозиції, у Реставраційній майстерні були переконані, що охоронних заходів потребують насамперед „рядові” речі, тоді як виставкове монтування може зачекати. Тому експозиційні зали й фондосховища музеїв регулярно оглядали, щоб з'ясувати стан збереженості малярських творів. Під час таких перевірок експонати, де фарбовому шару з грунтом загрозувало осипання, „охоронно заклеювали” (нині це називається „профілактичним заклеюванням”) для тимчасового забезпечення цілісності живопису. Далі, уже в приміщенні майстерні, провадили консервацію і реставрацію. Пізніше, почавши з 1927 року, найбільш пошкоджені ікони й картини вміщували до спеціальної ізоляційної кімнати, щоб мікроорганізми або комахи не поширювались на інші експонати.

Під час оглядів музейних збірок складали описи стану збереженості й проекти реставрації.

Експонати Лаврського музею (як відреставровані, так і не реставровані) перебували під постійним контролем: велася спеціальна книга, у яку занотовували „всі спостереження над змінами, що їх зазнає пам'ятка з бігом часу”<sup>43</sup>. Гадаємо, про таку форму ведення спостережень М.Касперович довідався в майстерні Державного російського музею в Ленінграді і в реставраційних закладах Москви – Центральних державних реставраційних майстернях і Державній Третяковській галереї, де він стажувався в 1925 році (докладніше див. Додаток 2, прим.20). Серед паперів М.Касперовича зберігся невеликий фрагмент щоденника із записами за червень–липень і вересень 1925 року. Інформацію про стан пам'яток зафіксовано у формі таблиці з такими графами: № порядковий; № інвентарний; назва; характер закріплення (повне чи часткове); що руйнується; обсіпання; незначне; під доглядом; замітки<sup>44</sup>. „Дефектові книги” в майстерні вели постійно<sup>45</sup>, а в 1928–1929 роках у РМ розробили проект „Зразкової книги для запису стану експонатів станкового малярства” й інструкцію до неї<sup>46</sup>, призначені, мабуть, для художніх музеїв України. З 1930–1931 років результати зроблених під час огляду спостережень за станом експонатів ВМГ занотовували до „карток огляду руйнації”<sup>47</sup>.

Крім того, Реставраційна майстерня регулярно провадила психрометричні вимірювання в експозиційних і фондowych приміщеннях лаврського та інших музеїв Києва: постійний контроль уможлививловив фіксацію динаміки руйнівних процесів, допомагав створити сприятливіші умови для зберігання пам'яток станкового малярства та інших видів мистецтва.

Подаючи методичну допомогу музеям, Реставраційна комісія в 1925 році підготувала дві інструкції: „Загальні поради щодо збереження пам'яток малярства в музеях” (автор М.Касперович) та „Інструкцію по реставрації пам'яток шиття і тканини, що її виробила



*Хрещення. XII ст. Фреска. Фрагмент мальовання апсиди хрещальні Софійського собору в Києві. 1920-ті рр. Світлина з архіву О.П.Новицького (ІР НБУ. – Ф. 279. – Оп. 1. – Спр. 502. – Арк. 9)*

Реставраційна комісія при Лаврському музейному городку” (автори – Д.Щербаківський і М.Макаренко). Інструкції супроводило звернення Реставраційної комісії „До музеїв та музейних робітників України”<sup>48</sup>, що своїм змістом і стилістикою близьке до висловлювань П.Курінного. У головних положеннях цього тексту обгрунтовано потребу створення спеціальних умов зберігання в музеях, налагодження систематичної реставрації пам'яток, музейників закликано рішуче припинити безконтрольні реставрації. Виявити хиби в музейній роботі мала допомогти анкета, долучена до інструкцій (див. Додаток 3).

Ці документи не лише свідчать про обізнаність їхніх авторів у принципах і методах музейної консервації. Так, текст М.Касперовича містить рецепт клею для „охоронної заклепки”; М.Макаренко і Д.Щербаківський коротко формують своє розуміння мети реставрації, що цілком суголосне й сьогочасним уявленням<sup>49</sup>. Крім цих важливих документів, у наступні 1928–1929 роки реставратори РМ ВМГ виробили „проект переховання та реставрації [давньоєгипетських] саркофагів”, брали також участь у роботі комісії для впорядкування ogrivannya та вентиляції музейних приміщень<sup>50</sup>.

Особливістю першого етапу діяльності Реставраційної майстерні була мінімальна кількість розкриттів від замальовань, трохи більша – від потемнілих покритих шарів, найбільша ж частка робіт припадала на закріплення (профілактичне й постійне) та видалення поверхневих забруднень. Потемнілі покриття видаляли на творах, призначених до експонування, а розкриття від замальовань виконували на окремі замовлення (ВУАКу або музеїв). Таке співвідношення консервації-



**Богоматір Ігорівська. XIII (?) ст. Місце зберігання невідоме (очевидно, загинула під час Другої світової війни). Репродукція зі статті П.Курінного (вигляд після реставрації М.Касперовичем – найімовірніше 1924 р.)**

йно-реставраційних процесів характерне й для інших реставраційних закладів на початкових етапах діяльності – приміром, для майстерні Національного музею у Львові (1922 – 1928 рр.) чи Державного російського музею в Ленінграді (1919 – 1923 рр.).

За уточненими (порівняно з опублікованими<sup>51</sup>) даними, усього за перший період існування майстерні М.Касперович склав опис стану збереженості 556 (у статті П.Курінного – 500), профілактично заклеїв 163 (149), відреставрував 187 експонатів з колекції ВМГ, Всеукраїнського історичного музею ім.Т.Г.Шевченка (ВІМШ), Музею мистецтв ВУАН, харківського Музею українського мистецтва (МУМ), Чернігівського державного музею (ЧДМ)<sup>52</sup>. З найвідоміших експонатів ВМГ назвемо чотири енкаустичні ікони з колишнього музею Київської духовної академії: зі збірки Порфирія Успенського (VI – VIII ст., тепер у Музеї мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків (ММ), інв. № жк 111, 112, 113, 114) і образи грецького письма з т.зв. сорокінсько-філаретівської колекції. Серед творів західноєвропейського малярства з Музею мистецтв ВУАН (нині – ММ) – „Норвезький краєвид” А.Евердингена (33 жк), „Жіночий портрет” А.Гріму (59 жк), „Мадонна з

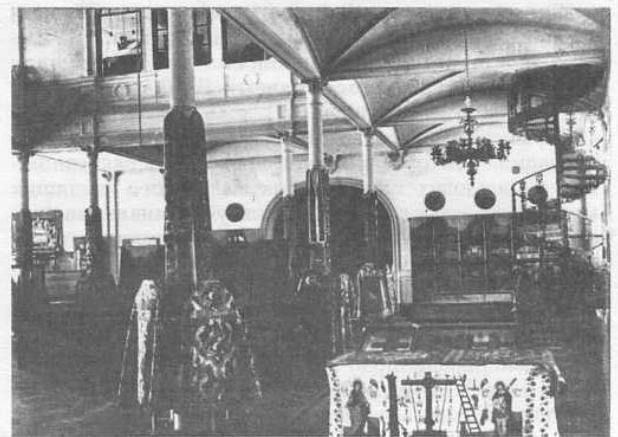
немовлям” Дж. Белліні (78 жк), на той час автором його вважали Б.Монтанья, „Падіння Фаетона” К. де Кейнінка (14 жк)<sup>53</sup>. Поміж відреставрованих експонатів ВІМШ (нині – Національний художній музей України, НХМУ) переважали твори українського портретного малярства XVIII – XIX століть – портрети Сави Туптала (Ж–974), В.Г.Гамалії (Ж–181), подружжя С.І. і П.В.Сулим (Ж–174, 175), В.В.Тарновського пензля А.Гороновича (Ж–332)<sup>54</sup>. З експонатів МУМу відомо про дві ікони з Волині: „Христос-Пантократор” з Дубенської Хрестовоздвиженської пустині (ХДХІМ 10.1. кат.; ХХМ, інв. № Ж–1) та „Успіння Богоматері” XVIII століття (ХДХІМ 137.1. кат.), – про реставрацію їх М.Касперовичем є запис в інвентарній книзі Харківського державного художньо-історичного музею (ХДХІМ)<sup>55</sup>.

Зауважимо, що музеї тоді не мали достатніх коштів на реставрацію, а тому в січні 1926 року Музей мистецтв ВУАН (а можливо, й інші київські музеї) просив про державну допомогу. У лютому того ж року завідувач Укрнауки звернувся до колеги Народного комісаріату освіти, прохаючи виділити 3000 крб. для реставрації експонатів, що опинилися під загрозою повного або ж часткового знищення. При цьому він зауважував: „Реставратор проф. Касперович (єдиний, якому можна без сумніву доручити справу їх реставрування) улітку 1926 р. виїздить на довгий час до Японії і Хіни...”<sup>56</sup> Очевидно, сума була виділена на початку березня, і тоді ж М.Касперович представив рахунок за 23 експонати з ВІМШ і 47 експонатів Лаврського музею<sup>57</sup>. На жаль, невідомо, чи вдалося М.Касперовичу здійснити подорож на Схід; так чи інакше, але Лаврський музей доручив йому закупівлю експонатів під час його подорожі<sup>58</sup>.

Реставраційна робота діставала відображення в актах реставрації, а також фіксувалася на фотознімках (у 1924 – 1927 рр. їх робили М.Озеров, Ф.Морозов, М.Скрипник, С.Аршеневський<sup>59</sup>). Негативи здебільшого зберігались у майстерні.

Хоч у перший період існування майстерня мала тільки одного штатного працівника – М.Касперовича, проте вона змогла зарекомендувати себе як заклад,

**Інтер'єр відділу шиття і тканини Музею культур та побуту. 1925 р. У центрі – ймовірно Ф.Морозов (на звороті – його автограф) (ІР НБУ. – Ф. 278. – Оп.1. – Спр.430. – Арк.5)**



здатний надавати потрібну допомогу музеям, сприяти новітнім здобуткам науки в галузі музеології та реставрації й навіть провадити самостійні дослідження.

Впродовж другого етапу діяльності майстерня досягла свого найвищого розвитку як музейний науковий реставраційний заклад. У 1927 році було відкрито відділи реставрації шиття і тканини (1 березня, реставратор О.Більська) і кераміки (1 квітня, реставратор Д.Трипільський)<sup>60</sup>. Планувалось організувати також відділи реставрації письма і друку, металу та монументальних пам'яток<sup>61</sup>. Це давало підстави говорити про перетворення РМ ВМГ на всеукраїнську реставраційну майстерню, і саме так її називає Н.Полонська-Василенко<sup>62</sup>.

У 1927 році працівником РМ ВМГ стає художник К.Кржемінський<sup>63</sup>, який швидко опановує всі основні реставраційні процеси, а з 1928–1929 років помічниками М.Касперовича („технічними реставраторами“) стають його сини – Іван і Тодось<sup>64</sup>. Відомо, що Іван займався спеціальним документувальним фотозніманням експонатів, які надходили на реставрацію. У березні 1928 року П.Курінний клопотався про надання М.Касперовичу звання „вченого реставратора-експериментатора“, а в грудні того ж року – посади завідувача РМ ВМГ, одночасно зі збільшенням штатів<sup>65</sup>. До обов'язків „вченого реставратора-експериментатора“ належало наукове керівництво реставраційними роботами, опрацювання нових методів консервації і реставрації, підготовка аспірантів та реставраторів. Не пізніше 1929 року М.Касперович стає завідувачем майстерні, К.Кржемінський працює реставратором, а сини М.Касперовича – „технічними реставраторами“. Збільшується обсяг робіт, які виконує майстерня, додаються нові напрями діяльності. Як зазначав у 1928 році директор ВМГ, „в обов'язки РМ входить наукова експертиза, обслідування, провадження семінарів, опрацювання методів наукової реставрації, а також розкриття видатних пам'яток малювання для уможливлення їх всебічного вивчення (курсив мій. – Т.Т.)“<sup>66</sup>.

Дослідницька й експериментальна робота в Реставраційній майстерні провадилася постійно: на першому етапі нагромаджувалося спостереження, розпочато виготовлення зразків (таблеток), „щоб випробувати впливи різних реактивів і природних процесів (світла, часу тощо) на фарби й інші елементи пам'яток станкового малярства“<sup>67</sup>, а згодом, завдяки співпраці з науковими установами Києва, ця діяльність стала ґрунтовнішою. З 1929 року мікрохімічний аналіз складників живопису реставрованих творів виконували співробітники лабораторії Політехнічного інституту, зокрема хімік Ніколаєв; певно, задля цього запрошували й викладача Київського художнього інституту, хіміка-технолога В.Лоханько<sup>68</sup>. Реставратори майстерні провадили експерименти щодо придатності деяких речовин (хлорпікрину, парадихлорбензолу) на застосування для дезінсекції дощок (до речі, парадихлорбензол використовують як дезінсекційний засіб і в наш час). Досліджували також дію дезінсекторів на фарбовий шар малярських творів, вплив сонячного проміння на знебарвлення („вицвічування“) лаку; перевіряли й розроблювали клеї для закріплення і дублювання<sup>69</sup>.

У той час розпочато експерименти з мікрофотознімання руйнованих живопису. Їх провадили в лабораторіях Політехнічного інституту й Інституту судової експертизи<sup>70</sup>. Планувалось розгорнути рентгенознімання експонатів, – з методикою цієї роботи мали ознайомитися М.Касперович і К.Кржемінський під час відрядження (28 грудня 1928 – 29 січня 1929 р.) до Ленінграда (Академія історії матеріальної культури) і Москви (очевидно, ЦДРМ)<sup>71</sup>.

Окремим напрямом дослідницької діяльності було вивчення техніки малярства. Так, у плані майстерні на 1929/1930 роки передбачалося виконати: „Дослід техніки малювання з хімічними випробуваннями матеріалу та фіксацією фото і рентгенографією грецького малярства XII – XIV ст[оліть] та українського малювання XVII – XVIII ст[оліть] зі збірок ВМГ; поставлення до сліду технік малювання XII – XIV століть та XVII – XVIII ст[оліть] практичним шляхом (виготовлення зразків)“<sup>72</sup>. У 1928 – 1929 роках М.Касперович на Катедрі мистецтвознавства ВУАН (а він став дійсним членом її не пізніше від 1925 р.) керував семінаром „Техніка старого українського малярства“. За словами М.Щепотьєвої, „М.І.Касперович знайомив слухачів з технікою давнього малярства, починаючи з виготовлення дошки, з ґрунтами, фарбами, лаками, технікою золочення. Далі учасники семінару робили аналітичні списи зразків малярства, аналізуючи рисунок, колорит та композицію у зв'язку з матеріалом та технікою“<sup>73</sup>.

У 1928 – 1929 роках Реставраційна майстерня розгортає також лекційно-популяризаторську діяльність: навчання аспірантів ВМГ і Катедри мистецтвознавства ВУАН за спеціально розробленою програмою семінару з музеєзнавства та консервації музейних збірок, а з 1930 – 1931 років – і студентів Київського художнього інституту<sup>74</sup>. Для працівників музеїв, передусім ВМГ, читалися лекції про основні принципи музейної консервації та реставрації (приміром, 1929 року їх було 14). Водночас реставратори постійно доповідали про методи своєї роботи працівникам ВМГ<sup>75</sup>, а свій практичний доробок продемонстрували на реставраційній виставці, що експонувалася з травня 1928 по травень 1929 року. Відомості про експонати цієї виставки були представлені в каталозі<sup>76</sup>. У 1929 році при майстерні на основі виставкової експозиції організували реставраційний музей (навчального характеру). У закінченому вигляді в ньому передбачалося відкрити такі відділи: „1) експонатів станкового малярства (зразки технік та захворювань); 2) матеріалів станкового малярства; 3) матеріали та приладдя реставраційні; 4) фотознімків та мікрофотознімків; 5) кальок (тобто картограм стану збереженості експонатів до реставрації – Т.Т.); 6) наукових описів“<sup>77</sup>. Судячи з документів, не всі відділи вдалося розгорнути, як первісно задумувалося, проте ідея такого музею не тільки в той час, а й тепер видається слушною.

У 1929 – 1930 роках планувалося також забезпечити майстерню сучасним науковим обладнанням і вдосконаленням реставраційним приладдям, устаткувати спеціальну фотолабораторію з фототекою, а крім того, збільшити, порівняно з попередніми роками, кількість музеїв, де мав бути обстежений стан експонатів (у Житомирі, Бердичеві, Умані, Одесі, Полтаві, Дніпропетровську), причому під час відряджень мало провадитися „інструктування про заходи збереження пам'яток“<sup>78</sup>.

Як можна зрозуміти зі згадки у звіті М.Касперовича за 1925 рік, уже тоді в майстерні на кожну реставровану пам'ятку складали протокол реставрації<sup>79</sup>. Відомо, що в 1929 році члени Реставраційної комісії, зокрема М.Макаренко й М.Касперович, запропонували новий зразок протоколу, причому М.Касперович виробив умовні позначення (очевидно, видів руйновань)<sup>80</sup>. Гадаємо, такий протокол реставрації містив стислий опис стану збереженості експонату, видів руйновань, а також виконаних реставраційних робіт.

Крім того, серед архівних записів Реставраційної майстерні ВМГ ми виявили рукописні картки, що призначалися, напевне, для внутрішнього вжитку<sup>81</sup>. Записи на них зроблені рукою К.Кржемінського, вони являють собою конспективний виклад рецептів з реставрації і мистецьких технік, а також бібліографію, складену за багатьма розділами. Назвемо лише деякі з них: „Питання реставрації”, „Клеї”, „Література реставратора”, „Матеріали техніки та реставрації фресок”, „Техніки малярські”, „Що пишуть про реставрацію”, „Рецепти реставраційні”, „Реставрація паперів”, „Термінологія малярства та реставрації”. Зміст цієї картотеки засвідчує, що в майстерні постійно збирали інформацію про новітні методи дослідження й реставрації різних груп пам'яток – станкового й настінного малярства, скла, кераміки, документів і графіки. Цю роботу розпочав ще в 1925 році М.Касперович (у звіті за 1 липня – 1 жовтня 1925 р. він зазначає: „працював... над вибіркою матеріалів по реставрації і технології художніх матеріалів у літературі”<sup>82</sup>).

На деяких картках подано джерело інформації, зокрема на значній кількості їх – „від М.І.Касперовича” (в основному це бібліографія, що фіксує видання російських, французьких, німецьких авторів з реставрації та технології малярства – близько 30 джерел, серед них праці І.Сахарова, С.Прохорова, Д.Ровінського, Д.Треньова, Т.Фриммеля, Рі-Пако, А.Лаурі та ін.). Реставраційні рецепти відбивають досвід російських і закордонних реставраційних закладів, почасти використовуваний у РМ ВМГ<sup>83</sup>.

У 1927 – 1930 роках змінилося співвідношення консерваційних і реставраційних процесів у практиці майстерні. Збільшується кількість робіт з розкриття, так само й кількість дублювань, з'являються деякі нові процеси (скажімо, регенерація лаку), зростає також обсяг робіт, що їх виконують працівники майстерні: М.Касперович, очевидно, доручає менш складні процеси (такі як профілактичне заклеювання експонатів, простіші випадки закріплення й розкриття) своїм помічникам. Значну кількість робіт виконує К.Кржемінський. Це дає можливість М.Касперовичу зосередитись на процесах вирівнювання і стоншення покривних шарів, розкриття від замальовань (обсяг цих процесів порівняно з першим періодом зростає утричі). На основі звітів і реставраційних щоденників М.Касперовича за 1927 – 1930 роки нам вдалося встановити приблизну кількість експонатів, що були „охоронно заклеєні” (260) і відреставровані (191) ним за цей час, а також з'ясувати особливості деяких консерваційно-реставраційних процесів.

Серед експонатів ВІМШ, що їх реставрував М.Касперович 1929 року, були такі визначні пам'ятки, як ікони „Апостоли Петро і Павло” (XVI ст.; І-2), „Усікновення глави Йоана Хрестителя” (XVI ст.; І-214), „Христос у точилі” (кін. XVII ст.; І-16), „Богояв-

лення” (XVI ст., І-4), „Юрій-Змієборець” (ІІ-504) та інші. Поміж пам'яток Лаврського музею вирізнялися колишні експонати Церковно-археологічного музею Київської духовної академії (КДА), а також колекція П.Потоцького. На найбільш давні й цікаві з наукового й художнього погляду пам'ятки іконопису М.Касперович складав докладні описи малярської техніки, іноді із зазначенням пігментів фарбового шару.

Відомо, що протягом 1925 – 1930 років було зроблено описи згаданих енкаустичних ікон із збірки Порфирія Успенського, давньоєгипетських маски й саркофагів, збірки грецьких ікон (т.зв. сорокінсько-філаретівська колекція КДА), пам'яток українського іконопису XVII – XVIII століть з рельєфним тлом<sup>84</sup>. Однак ми виявили тільки описи малярської техніки двох ікон: „Апостоли Петро і Павло” (ВІМШ) і „Св. Георгій” (КДА, інв. № 2501; ВМГ, ст.м. № 77)<sup>85</sup>. Ці описи демонструють глибоке знання тонкощів іконного письма (див. Додаток 4).

Оцінюючи практичну діяльність Реставраційної майстерні ВМГ з позиції сучасності, робимо висновок про *послідовне впровадження принципу мінімального втручання* в структуру реставрованих творів. Він втілювався на всіх етапах: консервації (віддавалася перевага локальному закріпленню над повним; дублюванню крайок над повним дублюванням полотен), розкриття (часткове видалення, стоншення й вирівнювання покривних шарів; диференційований підхід до видалення замальовань), живописного доповнення (вибіркове доповнення втрат ґрунту, тонування втрат живопису т.зв. нейтральним тоном).

Слід підкреслити, що для М.Касперовича основною проблемою було не так реставраційне втручання в структуру пам'ятки, як забезпечення схоронності її на якнайдовший час. Так, реставруючи „Спас” (ВМГ, інв. № 8884), він зазначає: „залишено ікону на деякий час у РМ для дослідів та спостережень процесу руйнування”, а про згадану ікону „Богоявлення” занотовує: „Відставання по краях та виразніші дрібні підняття розслоєного левкасу закріплено. Підняття в первісній степені залишені – їх потрібно періодично оглядати”<sup>86</sup>. Такий підхід цілком відповідає теперішнім уявленням про значення послідовного моніторингу збереженості мистецьких творів.

Основні методи роботи РМ ВМГ співвідносяться з досвідом провідних російських закладів, аж до буквального збігу консерваційно-реставраційних методик і матеріалів. Проте, як випливає з щоденників М.Касперовича, проектів і звітів про реставраційну роботу, у київській майстерні (порівняно, скажімо, з практикою ЦДРМ) послідовніше впроваджувався принцип відмовлення від реконструкції форми при живописному заповненні втрат (у методі тонування аквареллю, т.зв. нейтральним тоном) – не лише на іконах, а й на творах просторового малярства, а також ужиткового мистецтва (шитво тощо).

При розкритті живопису від потемнілих покривних шарів, мальовань і забруднень однією з основних умов було залишення на поверхні живопису первісного (авторського) покриття або, якщо він був змитий раніше, – тонкого прозорого прошарку пізнього (неавторського) покриття як гарантії недоторканності оригіналу<sup>87</sup>. Слід особливо підкреслити надзвичайно обережний підхід М.Касперовича (і напевне, його учнів) до потемнілих лакових і оліфних плівок. З його



щоденників бачимо, що у 80 відсотках випадків ішлося не про цілковите видалення, а лише про *стоншення й вирівнювання*, що загалом потребує від реставратора набагато більших зусиль і обережності<sup>88</sup>. У відомих нам опублікованих джерелах з історії реставрації 1920 – 1930-х років така практика не зафіксована.

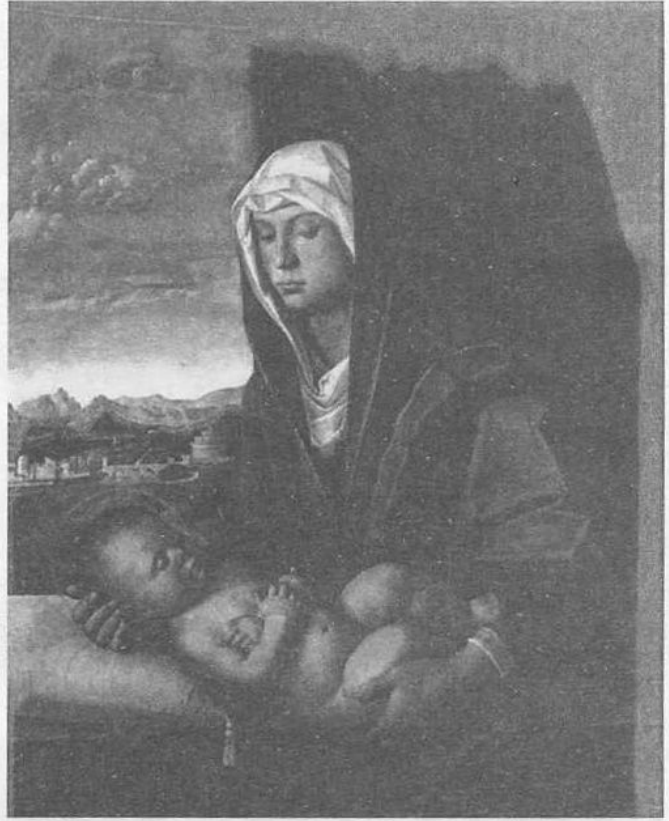
Третій етап, який ми виділяємо в роботі РМ ВМГ, починається з 1 червня 1930 року, коли М.Касперович покинув працю в майстерні<sup>89</sup>. Пізніше в документах РМ ВМГ ані його ім'я, ані імена його синів не трапляються. К.Кржемінський лишається, мабуть, єдиним реставратором станкового малярства<sup>90</sup>, тому обсяги виконуваної майстернею роботи дуже скорочуються, вона зводиться головню до перевірки стану експонатів ВМГ, інвентаризації їх, охоронного заклеювання. Урвалася співпраця з іншими музеями, винятком була лише реставрація експонатів Кирилівського заповідника („Богоматір з немовлям” пензля М.Врубеля, див. Додаток 6) і Володимирської філії.

Серед відомих нам тогочасних реставраційних робіт майстерні – очищення від забруднень ікон зі Свенського монастиря (близько 10)<sup>91</sup>. Як зазначає О.Нестуля, іконостас Свенського монастиря в Брянську дослідив співробітник ВІМШу Б.Пилипенко в 1930 році, а оскільки місцева влада ухвалила розібрати іконостас, „окремі фрагменти пам'ятки того ж року були перевезені до Всеукраїнського музейного містечка”<sup>92</sup>. Реставрували ці ікони в 1931 році. Тоді ж К.Кржемінський дослідив і частково (на 40%) розкрив від пізніх нашаровань пам'ятник К.Острозькому (з Успенського собору Києво-Печерської лаври)<sup>93</sup>. Очевидно, цей майстер реставрував і твори ужиткового мистецтва: у звіті за перше півріччя 1931 року значиться, що він дезінфекував, закріпив і промив 10 предметів з фонду металу ВМГ<sup>94</sup>.

У тому ж році К.Кржемінський читав лекції студентам III, IV і V курсів Київського художнього інституту, провадив заняття з аспірантами з музейної справи й основ реставрації (практичні – з техніки малярства й реставрації, а також теоретичні – ознайомлення з реставраційними актами)<sup>95</sup>.

Складається враження, що майстерня працювала в той час уже, власне, за інерцією. Наприкінці 1929 року Києво-Печерську Успенську лавру ліквідували як монастир. Розгорнута у зв'язку з цим антирелігійна кампанія вплинула на загальне спрямування роботи заповідника: за постановою Укрнауки від 11 вересня 1929 року ВМГ стає місцем розгортання „культурно-антирелігійного центру всеукраїнського значення”; як філії до нього приєднано Софійський і Володимирський собори (у приміщенні Володимирського собору в 1929 р. відкрито Антирелігійний музей); протягом 1930 – 1932 років проведено реекспозицію всіх відділів заповідника<sup>96</sup> з метою показати „класову сутність” експонатів, представити пам'ятки, пов'язані з християнською та іншими релігіями, як знаряддя обману народних мас.

Ідеологічний тиск відображають тогочасні документи майстерні, у яких щораз частіше фігурує агіт-пропівська фразеологія: „для перевиконання річного плану ВМГ... зобов'язуємось... зреставрувати, змонтувати, промити всі експонати станкового малярства до експозиції”, „в ударній кампанії по огляду фонду малярства...” і таке інше<sup>97</sup>. Природно, істерія „ударницт-



Джованні Белліні. Мадонна з немовлям. Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Сучасний вигляд. Реставрована в 1925–1927 рр. М.Касперовичем. Зі списку, який він склав 1925 р.: „Дошку посередині вздовж повело, що дало тріщину. Фарба по тріщині порушена. – Фарбу ... закріпить. – Шпара посередині лику Мадонни псує вражіння від картини, яка є один з шедеврів старої венеційської школи” (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.8911. – Арк.53)

ва” не могла сприяти якості реставраційних робіт. Та найбільш вражає спроба використати реставрацію для потреб антирелігійної пропаганди.

З 1930 року К.Кржемінський починає демонструвати так зване прилюдне оновлення ікон у робітничих клубах Києва (там збиралось до 500 – 700 осіб), а згодом і області („на виїздах”). „Оновлення”, під яким розуміли регенерацію змутнілого, побілілого лаку спиртовою парою за відомим ще з другої половини XIX століття методом М.Петтенкофера, мало служити розвінчання „церковних чудес”<sup>98</sup>. У 1930 році К.Кржемінський провів щонайменше три „прилюдні оновлення ікон”, у 1931 році – сім; він читав на цю тему лекції і планував навчання музейних працівників. Очевидно, попит на такі заходи зростав, а потрібних експонатів не вистачало, тож уже в 1931 році К.Кржемінський шукає способів „дегенерації лаку” (тобто його штучного розкладу – помутніння), щоб виготовляти експонати для демонстрації „оновлення ікон”. Показово, що такі заняття значаться в плані на 1932 рік у розділі „Науково-дослідна робота” (!)<sup>99</sup>.

Таку практику варто зіставити з фактами, наведеними у статті „«Чудеса» з простої хемії” в одеському



*Покрова Богоматері зі святыми Григорієм Вірменським, Харлампієм і Миколою Мирлікійським. 1801 р. Києво-Печерський державний заповідник (у 1920 – 1930-х рр. – Музей культів та побуту ВМГ, відділ станкового малярства, інв. № с.м.1194). Вигляд перед реставрацією 2000 – 2001 рр. (виконала студентка VI курсу реставраційного відділення НАОМА Г.Марченко). Восени 1929 р. реставрована М.Касперовичем, який занотував у щоденнику: „Полотно пом’яте, нижня кромка подрана. Фарба по всій іконі сильно пооблітала та далі сиплеться. – Подерті місця підклеєно. Сипку фарбу закріплено. Взято на нов[ий] підрамок. Загально промито малювання” (ЦДАВО. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.523. – Арк.106 зв.)*

журналі „Шквал” за грудень 1929 року<sup>100</sup>. Там повідомлялося, що співробітники Народного художнього музею (нині – Одеський художній музей) не лише самі „відновлюють картини та образи” (розчищають їх від потемнілих покривних шарів), а й залучають до цієї роботи відвідувачів. Згадуються екскурсанти з джутової фабрики, медичного інституту, червоноармійці, селяни, учениці з лікнепівської школи хатніх робітниць, яких вразила „простота обновлення образів”. Музейники, на прохання робітників, вивозили експонати на заводи, в кінотеатри, де всі очі могли робити такі „обновлення”, що, на думку автора, викривають „обманницьку роботу попів і ченців”. Зауважуючи, що

„виставка за один раз зробила більше антирелігійної роботи, як пересічна робота безвірницького гуртка”, автор закликає повторювати такі заходи, особливо напередодні „релігійних святкувань”.

Просто приголомшує легковажність поводження одеських музейників з експонатами. Бо ж якщо в Києві регенерацією лаків займався принаймні професійний реставратор, то в Одесі, хоч би яким абсурдом це здавалося, музейні працівники, так само як і їхні „помічники” з-поміж робітників і селян, очевидно, не мали жодного уявлення про ту шкоду, якої завдавали мистецьким творам.

Ці факти наочно показують, до якого безглуздя може дійти реставрація, якщо їй накладають невластиві (і навіть супротивні її призначенню й суті) функції, а основну мету реставрації – збереження пам’яток – заступають вимоги класової ідеології з її зневагою до минулого, яке не вкладається в її вбогі рамки. Власне, вже не йшлося ані про збереження культурного надбання, ані про методи реставрації, – пам’ятка морально знищувалася, втрачала свою сутність, оскільки перетворювалася на засіб пропаганди. З іншого боку, у суспільну свідомість планомірно вкорінювалася думка про легкість, загальноприступність реставраційної справи, що неминуче негативно відбивалося і на методології реставрації, і на схоронності мистецької спадщини<sup>101</sup>.

Як впливає з документів, фактично робота Реставраційної майстерні ВМГ припинилась у другій половині 1931 року. Наприкінці літа – восени того року<sup>102</sup> на території Києво-Печерської лаври виникає нова реставраційна установа – Всеукраїнська художньо-реставраційна репродукційна майстерня (ВХРРМ), юридично не залежна від ВМГ. У зв’язку з цим дирекція ліквідує Реставраційну майстерню ВМГ з усіма її відділами (станкового малярства, шиття, кераміки), про що було офіційно оголошено 27 червня 1932 року, а приладдя й матеріали передає новоутвореній ВХРРМ<sup>103</sup>. Певно, ще раніше К.Кржемінський починає працювати у ВХРРМ за трудовими угодами<sup>104</sup>.

Очолив ВХРРМ М.Вайнштейн – колишній завідувач Чернігівського державного музею. У 1930 році він був змушений виїхати з Чернігова під тиском місцевих керівних органів, бо став на захист християнських пам’яток Чернігівщини<sup>105</sup>; працював у ВМГ науковим співробітником відділу православ’я<sup>106</sup>.

До середини 1932 року майстерня не могла розпочати роботу через брак коштів і невизначеність свого статусу. 1 липня сектор науки Народного комісаріату освіти визнав ВХРРМ як безпосередньо підлеглу йому установу, що входить до комплексу науково-дослідних установ на території ВМГ, і асигнував майстерні 10 тис. крб.<sup>107</sup> Очевидно, ВХРРМ стала першою реставраційною організацією, що працювала на основі господарчого розрахунку (мала спецрахунок у Держбанку УСРР).

Перегляд документів ВХРРМ переконує в тісному зв’язку її структури й принципів роботи з організаційними особливостями й засадами діяльності Реставраційної майстерні ВМГ. Про це свідчать, зокрема, проголошення всеукраїнського масштабу робіт; зацікавленість загальномузейними проблемами (зберігання експонатів, підготовки кадрів), а також охоплення реставрацією таких груп пам’яток, як станкове малярство, скульптура, ужиткове мистецтво (шитво й тканини, дерево, кість, метал та ін.), і монументальне

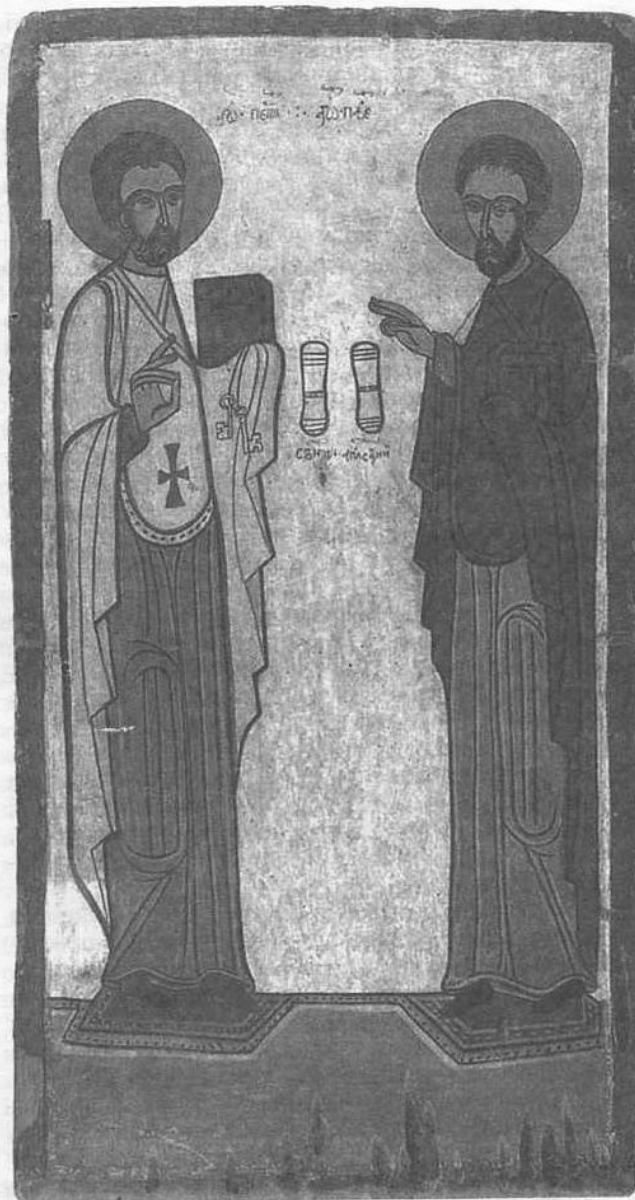
малярство та архітектура (нагадаємо, що ці напрями передбачалися також у планах розвитку РМ ВМГ). Однак у зверненні „До всіх музеїв та заповідників України, крайових інспектур охорони пам'яток культури, обласвіти та райнаросвіти” (1932 р.) М.Вайнштейн жодного разу не покликається на досвід своїх безсумнівних попередників. У цьому зверненні він говорить про помилки, таємничість, недостатнє наукове обґрунтування та фіксацію реставраційних робіт, обіцяючи рішуче „боротися з кустарництвом” і допомагати музеям і крайовим інспектурам у справі реставрації пам'яток архітектури та мистецтва<sup>108</sup>.

ВХРРМ підпорядковувалась НКО УСРР, але, містяться на території Лаври, реставрувала насамперед експонати ВМГ (про це в 1932 році був укладений між ВХРРМ і заповідником договір про співробітництво<sup>109</sup>). З Реставраційної майстерні ВМГ перейшли всі співробітники, тому ВХРРМ мала змогу заявити, що вона „об'єднує майстрів та має багаторічний (курсив мій. – Т.Т.) досвід”, а отже, „як виробничий й науководослідчий заклад у мережі музейного будівництва, має всі можливості скупчити в себе всю реставраційну роботу по Україні, висунути та реалізувати справу [підготовки] кадрів – реставраторів пам'ятників матеріальної культури”<sup>110</sup>.

ВХРРМ планувала, крім реставрації в умовах стаціонару, обстежувати стан збереження пам'яток – як монументальних, так і рухомих; складати проекти реставрації пам'яток архітектури й реалізовувати їх; провадити археологічні дослідження; займатися науково-дослідною, лекційною й навчальною роботою. Однак бюджетні кошти виділяли вкрай незадовільно. Директор ВХРРМ не раз нарікав на нестачу замовлень від музеїв, які не вважали за конче потрібне підтримувати свої збірки в належному стані. Таку ситуацію М.Вайнштейн пояснював, з одного боку, пріоритетом інших завдань („коли музеї кинули свої сили на перебудову експозицій, питання лікування фондів ще більшістю музеїв не поставлено”), а з другого – тим, що „частина музеїв просто не може розібратись у стані своїх пам'яток через брак фахового огляду, що свідчить за великий занепад музейної справи (курсив мій. – Т.Т.)”<sup>111</sup>.

Щоб створити матеріальну базу для своєї діяльності, керівництво майстерні вирішило зосередитись на репродукційних роботах (цей напрям відбито і в назві установи): робити гіпсові муляжі, копії (у фарбах і літографським способом), світліни<sup>112</sup>. Виготовляв гіпсові муляжі Д.Трипільський; малярські копії – мабуть, К.Кржемінський; плакати – К.Кржемінський і М.Вайнштейн. Основна частина цієї продукції призначалася для пересувних антирелігійних виставок. Муляжами й копіями мали забезпечуватися також провінційні музеї. Експонати, які добирали для репродукування, були передусім ужитковими речами, характерними для первісних культур на теренах України (зокрема, трипільської, мізенської), середньовічними пам'ятками – фресками, мозаїками, малярством, скульптурою (приміром, пам'ятник К.Острозькому)<sup>113</sup>. Копіювали й дрібну поховальну пластику Стародавнього Єгипту, православні ікони тощо. Передбачалось також відтворювати унікальні пам'ятки для продажу їхніх копій екскурсантам і туристам<sup>114</sup>.

Хоч муляжі, звичайно, виконують серйозну просвітню функцію, проте в даному разі продукування їх



Св. апостоли Петро і Павло. XVI ст. Національний художній музей України. Сучасний вигляд. У 1929 р. реставрована М.Касперовичем

було підпорядковане завданням більшовицької ідеології й межувало з абсурдом. Адже в той самий час, коли мистецькі твори й автентичні історичні речі позбавляли статусу пам'ятки, лишали без підтримки й цілеспрямовано руйнували, майстерня оголошує муляж „засоб[ом] збереження форми (курсив мій. – Т.Т.), ...засоб[ом] популяризації унікальному в інтересах масової культурно-політичної роботи”<sup>115</sup>. Фактично копію (муляж) прирівнювано за значенням до оригінальної пам'ятки, бо ж визначальним тепер уважалася не належність до певної культури, а форма. Це вказувало на поступову втрату суспільством чуття автентичності та історичної цінності свого надбання, що, власне, було цілком логічним у річищі більшовицьких гасел „отречения от старого мира” й гіпертрофованого потя-

гу до всього нового. І те, що репродукційну діяльність здійснював реставраційний музейний заклад, свідчило про глибоку внутрішню кризу пам'яткоохоронної галузі України 1930-х років.

Характерно, що ВХРРМ мала намір продовжувати розпочате К.Кржемінським у 1930 – 1931 роках „оновлення” ікон (на 1932 р. планувалось провести 8 „оновлень”).

Що ж до реставрації монументальних пам'яток – архітектури та стінопису, то в 1932 році було складено проекти реставрації Юр'євої божниці в Острі (закріплення фресок), трапезної Військово-Микільського собору (К.Мощенком, ремонт будівлі; влітку – восени 1932 р.) і Володимирського собору в Києві (К.Кржемінським, закріплення олійного стінопису; березень 1932 р.), планувалось підготувати проекти реставрації Андріївської церкви, Софійського й Володимирського соборів<sup>116</sup>, а також Успенського собору (стіни, іконостас), Троїцької надбрамної церкви, гауптвахти та інших споруд Києво-Печерської лаври<sup>117</sup>. Однак з наявних документів ми не можемо зробити висновку, чи ці плани здійснено.

ВХРРМ мала у своєму розпорядженні фахових реставраторів: станкового малярства (К.Кржемінський, М.Касперович, а також, очевидно як помічники, П.Таранушенко й Коленко), ужиткового мистецтва (О.Більська – шитво, тканини; Д.Трипільський – кераміка, метал, дерево, скло), архітектури (К.Мощенко). Директор М.Вайнштейн „для опанування техніки виробництва... брав безпосередню участь у реставрації пам'яток малярства (закріплення ґрунту, розчистка, промивка, ретуш)”<sup>118</sup>. Фотографом майстерні працював І.Касперович.

Відомо, що протягом 1932 року К.Кржемінський відреставрував 29 малярських творів (з ВМГ – дияконські двері (XVIII ст.) з Успенського собору; три портрети родини Стороженків зі збірки П.Потоцького), для ВІМШ – три українських портрети (XVIII ст.), для Київської картинної галереї (нині – Київський музей російського мистецтва) – п'ять картин<sup>119</sup>. У 1933 році планувалось виконати значний обсяг робіт по всіх київських музеях (станкове малярство – близько 100, шитво – більш як 30, кераміка й дерево – понад 100 пам'яток), а також обстежити й облікувати експонати музеїв Харкова, Дніпропетровська, Одеси, Чернігова, Житомира. Однак з позostalих документів не можна з певністю сказати, що саме було виконано<sup>120</sup>.

На жаль, докладного опису виконання консерваційно-реставраційних процесів у ВХРРМ не збереглося, проте цілком логічно припустити, що їхні принципи й методики відповідають вважали за потрібне зняти замальовання, „щоб зберегти первісний вигляд старовинного портрета”. А втім, як пише М.Вайнштейн, „щоб показати обожування феодалів на портреті, ця думка була відхилена, ... [натомість] зроблені невеликі розчистки тих місць німба, що ними прикриті були літери”. Такий підхід, цілком виправданий, коли виходити з поваги до історії побутування пам'ятки, тоді діс-

тав таке обґрунтування: „при реставрації повинна теж бути ідеологічна класова чіткість”<sup>121</sup>.

Намагання до всього доліпити ідеологічну налічку нині видається безглуздом. Але в ті часи, коли саме експонування предметів церковного вжитку стало небезпечним, урятування таких пам'яток музейні діячі намагалися узасаднити потребами „марксо-ленінової агітації проти релігії”<sup>122</sup>. Багато хто з музейників тримався атеїстичних поглядів, а проте, хоч би чим вони це пояснювали, оберігання „культових пам'яток” від руйнації було для них першорядним завданням. Так, 1932 року М.Вайнштейн обґрунтовував необхідність терміново реставрувати малювання Володимирського собору тим, що „катастрофічне обсипання стінопису може дати привід для небажаної агітації з боку дувництва”<sup>123</sup>.

Визначне наукове значення мала реставрація (а властиво – розкриття від пізніх нашаровань) пам'ятника К.Острозькому (XVI ст.) з Успенського собору Лаври, що її К.Кржемінський розпочав у РМ ВМГ 1931-го, а закінчив наступного року у ВХРРМ. Як пише М.Вайнштейн, „пам'ятника було тричі пофарбовано олійними фарбами, коричневою, білою та сірою. В процесі реставрації зняті були пізні нашарування фарби, що відкрило матеріал, з якого зроблено було що унікальну пам'ятку – червоний мармур. Крім того виявилось, що пам'ятник був розбитий на шматки і його двічі... реставровано: першу реставрацію зроблено було досить уважно, з доробкою загублених і зламаних частин червоною офарбованою масою. Вдруге постать було зреставровано гірше, з доробкою частин, що бракували, вапном з алебастрою”. Далі М.Вайнштейн зазначає, що припущення про час останньої реставрації – 1718 рік (після великої пожежі в Успенському соборі) – підтвердилось даними, здобутими під час розкриття скульптури, а виконання порівняльних хімічних аналізів матеріалів дало підстави залічувати до цього ж часу й ліплені оздоби навколо пам'ятника й на самому Успенському соборі<sup>124</sup>. Отже, розкриття визначної пам'ятки дало такі відомості про її первісний вигляд, історію побутування, які з жодних інших джерел не можна було здобути.

Ще один скульптурний твір – мармурову статую Попової роботи Б.Едвардса з Конопотського музею – відреставрував Д.Трипільський. Як пише М.Вайнштейн, реставрація полягала у відтворенні втрачених частин (ніс, руки, черевик тощо) штучним мармуром. При цьому він зауважує: „майстерня принципово не погоджується з доробкою частин, що бракують, але за вимогою музею довелося відступити від цього принципу, оскільки скульптури в музеї мало, а брак відповідальних частин заважає огляду скульптури”<sup>125</sup>. З цього можна зробити висновок про намагання додержувати одного з основних принципів київської школи музейного напрямку реставрації, що полягав в униканні реконструктивних доповнень оригіналу.

Аналогічні зауваження висловлює М.Вайнштейн у зв'язку з реставрацією шитва й тканин. Зокрема він стверджує, що „наукова реставрація не припускає підробок чи доробок місць, що бракують”, а тому, відновлюючи цілісність основи, втрачені місця заповнювали тканиною т.зв. нейтрального кольору, „без підробок під техніку старого гаптування”<sup>126</sup>.

ВХРРМ намагалась організувати постійну науководослідну роботу в співпраці з фахівцями. Так, вивчен-

ня впливу хлоропікрину як дезінсектора на різні матеріали (живопис, папір, тканину, дерево, метал, шкіру, клеї, лаки тощо) провели лікар Лібельський з Центральної дезінфекційної станції й хімік-інженер Садовський. Бригада Київської метеорологічної станції обстежила температурно-вологісний режим приміщення Кирилівської церкви під час передачі туди відреставрованої ікони М.Врубеля. К.Кржемінський вивчав вплив антисептиків на клеї, зокрема сулеми на крохмальний клей. Співробітники ВХРРМ працювали над такими темами: „Попередні заходи для охорони пам'яток станкового малярства” (К.Кржемінський); „Дезінсекція розкопочної тканини” (О.Більська); „Парафінування та дезінсекція гарячим повітрям” (Д.Трипільський). Планувалось відрядити одного з працівників до Москви й Ленінграда (очевидно, для ознайомлення з новими методиками реставрації)<sup>127</sup>. М.Вайнштейн опрацював теми з історії українського мистецтва<sup>128</sup>.

Співробітники ВХРРМ брали участь в обстеженні приміщень коростенського й чернігівського музеїв, київських храмів, щоб з'ясувати умови зберігання експонатів і стан збереженості споруд Володимирського й Софійського соборів, Андріївської церкви, трапезної Військово-Микільського собору (разом з обласною інспектурою та іншими організаціями), а також у складанні карткового каталогу пам'яток архітектури Києва<sup>129</sup>. Коли в травні 1933 року за постановою Київської обласної інспектури охорони пам'яток культури зі стіни Михайлівського собору знімали два барельєфи XI століття (їх потім відвезли на тимчасове зберігання до ВХРРМ), процес зняття зафотографував І.Касперович<sup>130</sup>.

Питання, пов'язані з поточною роботою, вирішувала Наукова рада, організована на зразок колишньої Реставраційної комісії. До складу її належали: голова ВУАКу, крайовий інспектор охорони пам'яток культури, директор ВМГ, представник партосередку об'єднаних музеїв Києва, а також Ф.Ернст, І.Моргілевський, Б.Пилипенко. Протягом 1932 року відбулося три засідання Наукової ради<sup>131</sup>.

М.Вайнштейн не раз наголошував доконечну потребу централізації музейної і реставраційної справи (так само як свого часу П.Курінний<sup>132</sup>) і припинення безконтрольних реставрацій у музеях України. Він наполягав, що треба „покласти край таємній рецептурі в реставрації пам'яток... поставивши цю справу на науковий ґрунт, чим дати змогу широким колам громадськості оцінювати і контролювати проборлені реставраційні роботи”, пропонував спільно обговорити ці питання, для чого скликати 1933 року в Києві Всесоюзну нараду реставраторів<sup>133</sup>. Проте цього зроблено не було.

З 1932 року розгорнулася кампанія проти наукових співробітників ВМГ, що почалася зі цькування в пресі, а закінчилась арештами<sup>134</sup>. Уже з кінця того року під слідством перебували директор ВМГ П.Курінний, завідувач відділу станкового малярства М.Чорногубов та інші працівники.

На жаль, достеменно не відомо, до якого часу працювала ВХРРМ. Зберігся датований 4 серпня 1933 року документ про її тодішнє функціонування<sup>135</sup>. К.Мощенко, заарештований у листопаді 1933 року, твердив, що працював у майстерні до 1 жовтня<sup>136</sup>, а К.Кржемінський свідчив, що був звільнений у 1933 р.

„під час чистки апарату Музейного городка”<sup>137</sup>. Очевидно, у 1933 році зняли з посади й М.Вайнштейна. У документах кінця 1933 – початку 1934 років значиться новий директор – Ф.Кумпан (1896 – 1970), причому замість ВХРРМ фігурує вже нова назва – Реставраційна майстерня ВМГ<sup>138</sup>. Однак план її роботи на 1934 рік майже дослівно повторює плани ВХРРМ, тож можна припустити, що майстерню передали в підпорядкування ВМГ й знову перейменували. Останній документ майстерні датований 5 січня 1934 року. Відомостей про дальше існування її наразі не виявлено.

За багатьма ознаками Реставраційна майстерня ВМГ і ВХРРМ діяла в рідкісній традиції київської школи реставрації музейного напрямку (1924 – 1934 рр.). Теоретичний і практичний доробок школи позначив новий етап осмислення ролі музейної реставрації в збереженні культурного надбання України. Проте, як нам здається, неабиякі потенційні можливості обох закладів не змогли сповна реалізуватись. Криза системи охорони пам'яток, спричинена ідеологічними й політичними чинниками в кінці 1920 – на початку 1930-х років, вкрай негативно відбивалась і на внутрішньому розвитку реставраційної справи. Демонстрована більшовицькою партією і владою зневага до пам'яток християнської та інших релігій і відповідно їхня категорична вимога перебудувати музейні експозиції на засадах атеїзму й „класового підходу”, переважання в тогочасному музейництві політосвітньо-масової роботи поставили реставрацію в непевне становище, – фактично вона стає непотрібною в „чистому” вигляді. До речі, така ситуація склалася тоді і в Росії. На нашу думку, занепад теорії та методології реставраційної справи в Україні (як і загалом у СРСР) у повоєнний період, поряд з об'єктивними обставинами, був великою мірою наслідком брутального втручання влади.

Але були й інші причини. У середині і в другій половині 1930-х років дедалі масштабнішими й жорстокішими стають репресії проти діячів української культури. Разом з тисячами інших заарештовано й розстріляно М.Бойчука, К.Кржемінського, М.Касперовича. Їх, як і багатьох інших реставраторів і музейних діячів, у 1930-х роках оголошено „ворогами народу”, значну кількість документів, що стосувалися їхньої професійної діяльності, – знищено. Їхні імена, викреслені з історії української реставрації, можна було згадувати лише у викривально-негативному контексті<sup>139</sup>.

Ці заборони й обмеження діяли протягом 1940 – середини 1980-х років. Замовчування, а подеколи й свідомі перекручення призвели до того, що в історіографії запанувала була думка про те, ніби до створення в 1938 році Центральних державних науково-дослідчих реставраційних музейних майстерень (ЦНДРММ)<sup>140</sup> в Україні взагалі не було державних реставраційних закладів і справа наукової реставрації зовсім не розвивалась<sup>141</sup>. Яким чином відмова від досягнень попередників позначилась на якості реставраційної практики й теоретичного осмислення завдань діяльності, показують документи кінця 1940 – 1960-х років.

Тільки тепер, коли ми починаємо осягати справжній масштаб реставраційної діяльності 1920 – 1930-х років, нас огортають смуток і гіркий жаль, що стільки років українська реставрація була ніби завислою в по-

вітрі, відірваною од власного коріння й живилася тільки дозованими премудростями, що постачалися з-за кордону.

Тож поготів важливо тепер згадати про традицію музейного напрямку реставрації. Адже досвід київської школи 1920 – 1930-х років, як виявилось, духовно і з погляду методології реставрації ближчий нам, ніж, скажімо, спадщина реставраційної галузі повоєнного часу. Можливо, ця сторінка історії нашої культури стане одним з каменів у підмурку майбутньої національної школи реставрації.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Термін запозичено з наукових праць 1980-х років, присвячених історії реставрації, однак явище, яке він окреслює, описане ще в публікаціях 1920 – 1930-х років. Реставрація мислилась тоді вже як невід'ємна частина музейної справи, що передумовлювало низку специфічних вимог до неї. Українські й російські вчені писали про „музейну реставрацію” або „музейні принципи реставрації”, які передбачали зупинення руйнації пам'яток, забезпечення належних умов зберігання й контролю в музейних сховищах, виявлення і максимальне збереження первісних частин твору, а також обмеження реставраційних доповнень живопису (Свенціцький І. Про музеї і музейництво: (Нариси і замітки). – Львів, 1920. – С.45; Околович Н.А. К экспонатам по методам охраны и реставрации памятников древнерусской живописи // Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи: Каталог выставки. – Ленинград, 1926. – С.20; Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. – Москва, 1947. – С.26). М.Околович при цьому прогностично висловлював думку про реставрацію пам'яток, під яким розумів традиційний – церковний напрям реставрації іконопису. Уже в наш час Ю.Бобров (История реставрации древнерусской живописи. – Ленинград, 1987. – С.54,139) описав принципові відмінності „музейного”, „церковного” і „комерційного” напрямів реставрації. Термін „музейний напрям реставрації” містить у собі комплекс уявлень про теоретично обґрунтовані в Україні у 1920 – 1930-х роках засади реставрації, що дає змогу співвіднести його з поняттям „наукова реставрація”.

<sup>2</sup> Ганзенко Л.Г. История реставрации древнерусской монументальной живописи на Украине XVII – XIX вв. (Киев): Автореф. дисс... к-та искусствоведения: 17.00.04 / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. – Ленинград, 1989. – 25 с.

<sup>3</sup> Афанасьев В.А. Джерело // Культура і життя. – 1998. – № 42, 44.

<sup>4</sup> Нестуля О.О. Доля церковної старовини в Україні (1917 – 1941 рр.). – К., 1995. – Т. I. – С.74 – 75.

<sup>5</sup> Білокінь С. Михайло Бойчук: проблеми реставрації пам'яток // Реставрація, консервація, атрибуція пам'яток мистецтва на Україні: Тези доповідей. – Кам'янець-Подільський, 1989. – С.49; Він же. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму // Пам'ятки України. – 1988. – Ч. 2. – С.11.

<sup>6</sup> Повернувшись з-за кордону, з осені 1910 р. і (з перервами) до 1914 р. М.Бойчук працював реставратором іконного відділу Національного музею у Львові, в 1912 – 1915 роках реставрував іконостас церкви села Лемеші під Козельцем.

<sup>7</sup> Бойчук М.Л. Кошторис на ремонт фресок у хрещальні Софійського собору: [1919 р.]. // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 166. – Оп. 1. – Спр. 244. – Арк. 29–30.

<sup>8</sup> Бойчук М. Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России // Русская художественная летопись. – 1912. – № 15–16. – С.220 – 222; Бойчук М.Л. – Грушевському М.С. [З Росії до Львова] // Документально-архівний фонд Національного художнього музею. – № 19. – Од.зб. 1. – Арк. 1, 1 зв. (Листа опублікував С.Білокінь, який датував його 18 травня 1912 р. Див.: Білокінь С.І. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму. – С.11).

<sup>9</sup> Микола Іванович Касперович (1885 – 7.05.1938) – маляр і реставратор станкового й монументального малярства. Біографічні відомості про нього до 1927 року – див. Додаток 2. Далі відомо, що після 1 червня 1930 року він виїздить з Києва; у 1931 році з Криму (Коктебель) звертається до голови ВУАКу, прохаючи дати письмовий дозвіл на дослідження старовинних пам'яток Кавказу (див. Додаток 5). Приблизно 24 грудня 1932 року повертається з родиною до Києва (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.527. – Арк.71 зв.), працює реставратором Всеукраїнської художньо-реставраційної репродукційної майстерні (ВХРРМ) приблизно до середини 1933 року. Відчайдушно шукає можливості виїхати з Києва (див. Додаток 5). У 1934 році, як свідчать документи, опубліковані в „Пам'ятках України” (1999. – Ч. 1. – Додаток: Архів. – С. XVIII, XXI), М.Касперович був безпосереднім помічником Д.Кіпліка при обстеженні й знятті зі стін мозаїк і фресок Михайлівського собору. Останнім місцем його роботи став Київський музей західного та східного мистецтва (посада реставратора). Арештований 1938 року за звинуваченням у контрреволюційній діяльності (Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України). – Ф.263. – Оп.1. – Спр. 60750), докладно про це пише С.Білокінь (Смерть Миколи Касперовича // Розбудова держави. – 1992. – № 2. – С. 49 – 54). У протоколі обвинування зазначено: „Касперович у своїй практичній роботі прищеплював націоналістичні погляди та переконання... реставруючи пам'ятки українського мистецтва, висуваючи наперед усе національне, доводячи, що більшовики знищують українську культуру”. М.Касперовича розстріляно 7 травня 1938 року.

<sup>10</sup> Бойчук М.Л. Думки про мистецтво // Живописна Україна. – 1992. – № 1–2. – С. 44.

<sup>11</sup> Тимченко Т.Р. Бойчукізм і українська реставрація // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 3 – 4. – С.60 – 62.

<sup>12</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського (далі – ІР НБУ). – Ф. 279. – Спр. 806. – Арк.1, 1 зв.

<sup>13</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 4. – Спр. 953. – Арк.11, 418.

<sup>14</sup> Там само. – Арк. 423 зв.

<sup>15</sup> Макаренко М.О. Найдавніша стінопись княжої України // Україна. – 1924. – Кн.1–2. – С. 7–14.

<sup>16</sup> Макаренко М.О. Забуті й занехаяні: [Ст., рукопис. 1920-ті рр.] // ІР НБУ. – Ф. X. – Спр. 17670 – 17672. – Арк. 23 – 24.

<sup>17</sup> Спочатку (у травні – червні 1919 р.) Всеукраїнський історичний музей релігійного культу, організацію якого ВУКОПМИС доручив М.Глобі й Г.Красицькому, планувалось розмістити в колишньому митрополічному будинку, в садібі Софійського собору. Було розроблено структуру музею й складено план його формування (Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі – ЦДАК України). – Ф. 128. – Оп. 2. – Спр. 498. – Арк.1; Нестуля О. Знач. праця. – С.79 – 80), але він так і не був втілений у життя. На початку січня 1922 року інструктор Київського губкомісис (Губернського комітету охорони пам'яток і мистецтва) Ф.Морозов подав заяву, у якій обґрунтовував ідею створення на території Києво-Печерської лаври „історико-побутового музею”, що став би картиною державного життя, просвітньої діяльності й художньої творчості минулих часів, і просив губкомісис дозволити організувати такий музей. Дозвіл він отримав 17 січня 1922 року від голови губкомісис Ю.Михайлова, який запропонував „закликати до праці і ідейного керівництва проф. Шміта” (Державний архів Київської області (далі – ДАКО). – Ф. Р-4156. – Оп. 1. – Спр. 14. – Арк. 241). 29 січня Ф.Шміт і Ф.Морозов подали свій проект формування на території Лаври, у приміщенні колишніх митрополітичних покоїв, Музею культу і побуту. Там планувалось відкрити малярський, художньо-промисловий, друкарський, історичний, фотографічний відділи, а також реставраційну майстерню (ДАКО. – Ф. Р-4156. – Оп. 1. – Спр. 9. – Арк. 11–11 зв.). Як зазначає О.Нестуля, Ф.Шміт звертався також до наркома освіти України Г.Гринька з проханням виділити кошти для створення музею, який у 1922 році перейшов у відання Народного комісаріату освіти (Нестуля О.О. Знач. праця. – С. 115–116). Організація музею

розпочалась, очевидно, навесні. Ф.Морозов на посаді хоронителя Музею культур був його керівником (і чи не єдиним працівником) протягом 1922 – 1924 років. З фаху Федір Морозов – мистецтвознавець. Відомо, що після звільнення з Лавського музею (близько 1925 р.) він переїхав до Ленінграда, де довгий час, до своєї смерті (наприкінці 1960-х рр.) працював співробітником Державного Ермітажу.

<sup>18</sup> Петро Петрович Курінний (1894 – 1972) – учений-археолог, організатор Історичного музею Гуманщини (Умань, 1918 р.), активно виявив себе у співробітництві з ВУАКом, і коли в березні 1923 року інспектор київської губполітосвіти А.Вінницький запропонував кандидатури на завідувачів відділів для Музейного городка, серед інших був названий П.Курінний.

<sup>19</sup> ІР НБУ. – Ф. 279. – Спр. 808. – Арк. 22.

<sup>20</sup> ЦДАК України. – Ф. 128. – Оп. 3. – Спр. 819. – Арк.25.

<sup>21</sup> Журнал засідання Комісії для з'ясування моментів розходження Головополітосвіти й Головнауки в поглядах на організацію музейної мережі та музейної політики в УСРР // Український музей: Зб. ст. – К., 1927. – Зб.1. – С. 187–188.

<sup>22</sup> Курінний П. Три роки праці Реставраційної майстерні Лавського музею культур та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924 – 1927) // Український музей... – С. 161 – 168.

<sup>23</sup> Державний архів м.Києва (далі – ДАМК). – Ф. Р-1. – Оп. 1. – Од.зб. 487. – Арк.8.

<sup>24</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С.162.

<sup>25</sup> ІР НБУ. – Ф. 279. – Спр. 808. – Арк.49.

<sup>26</sup> Там само.

<sup>27</sup> Там само. – Арк.22, 42, 48.

<sup>28</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С.162. К.Мощенко міг увійти до складу комісії в 1925 році, коли він переїхав до Києва з Полтави і став співробітником Музею культур.

<sup>29</sup> ІР НБУ. – Ф. 70. – Оп. 1. – Спр. 509.

<sup>30</sup> Там само. – Ф. 279. – Спр. 808. – Арк.49.

<sup>31</sup> Там само. – Арк.15, 49.

<sup>32</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк. 1 зв.

<sup>33</sup> ЦДАК України. – Ф. 128. – Оп. 2. – Спр. 516. – Арк.194.

<sup>34</sup> Там само. – Арк.197.

<sup>35</sup> Там само – Арк.179.

<sup>36</sup> Євгенія Костянтинівна Євенбах (1889 – 1981) – маляр і графік. Навчалась у Рисувальній школі Товариства сприяння мистецтв у Петербурзі (у М.Реріха, Я.Цюнглінського, О.Рилова), студіювала літографію в Академії мистецтв (у В.Мате). В 1918 – 1923 роках навчалась у Петроградських державних вільних художніх майстернях (у В.Шухаєва і К.Петрова-Водкіна). У 1920 – 1928 роках копіювала фрески в давньоруських пам'ятках у Новгороді, Чернігові, Феррапонтові, Грузії (Русские художники XVIII–XX вв.: Справочник / Автор-сост. В.Д.Соловьев. – Днепропетровск, 1996. – С.314). В „Історії українського мистецтва” (К., 1966. – Т.1) репродуковано дві копії фресок („Св.Текля” зі Спаського собору й фрагмент мальовання Єлецької Успенської церкви в Чернігові) із зазначенням: „Копія Е.Євенбаха”. Отже, ми можемо уточнити авторство цих копій. Крім того, з написів на них випливає, що художниця виконала їх у серпні – вересні 1924 року, тобто після того, як зробила копію з ікони Божої Матері Ігорівської. Про вивезення до Німеччини однієї з копій Є.Євенбах – фрески із зображенням шести апостолів з Успенської церкви Єлецького монастиря – свідчить документ, опублікований у „Пам'ятках України” (1999. – Ч. 1. – Додаток: Архів. – С. XXVII).

<sup>37</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С.164.

<sup>38</sup> ЦДАК України. – Ф. 128. – Оп. 2. – Спр. 516. – Арк.211. Як зазначено в запису 1942 року, що його навів С.Білокінь (див.: Білокінь С. Гіркий спогад про Поліну Аркадіївну Кульженко // Пам'ятки України. – 1998. – Ч. 1. – С. 148), ікона Ігорівської Божої Матері „очень реставрирована, много заделок и осыпей. Вверху справа в углу свежий выпад”. Така характеристика не збігається з тим, що нам відомо про методологію реставраційної діяльності М.Касперовича, зокрема про підхід до реставрації власне цієї ікони. Якщо наведений опис точний, припускаємо, що ікону могли реставрувати

й пізніше, у другій половині 1930 – на початку 1940-х років, тим більше, що умови зберігання не сприяли забезпеченню доброго фізичного стану її. Про це, до речі, свідчить і „свіжий випад” (очевидно, ґрунту).

<sup>39</sup> Там само. – Арк. 209.

<sup>40</sup> Там само. – Арк.211.

<sup>41</sup> Датування обох пам'яток XVI сторіччям підтримує П.Жолтовський (Жолтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К., 1978. – С.24), натомість Л.Миляєва (Історія українського мистецтва. – Т. I. – С.338; Miłiaeva L. L'icone ukrainienne XI – XVIII s.: Des sources Byzantines au Baroque. – Bournemouth; Saint-Petersbourg, 1996. – Р. 20) залічує ікону Ігорівської Божої Матері до XIII (?) ст. Обидві пам'ятки зникли під час Другої світової війни. Ікона Ігорівської Божої Матері загинула, як свідчить П.А.Кульженко (Білокінь С. Гіркий спогад... – С. 142), і тому остаточно розв'язати це питання нині непросто.

<sup>42</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С. 163.

<sup>43</sup> Там само.

<sup>44</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 523. – Арк.61 зв. – 68.

<sup>45</sup> Там само. – Спр. 522. – Арк.9, 15.

<sup>46</sup> Там само. – Арк.12. Очевидно, не збереглися.

<sup>47</sup> Там само. – Арк.29.

<sup>48</sup> ІР НБУ. – Ф. 279. – Спр. 836. – Арк.1. Інструкції, очевидно, не надруковано.

<sup>49</sup> Див. Додаток 2. – „Інструкція...”, п.5.

<sup>50</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.12.

<sup>51</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С. 163 – 164.

<sup>52</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 6095. – Арк. 2–4; Оп. 11. – Спр. 523. – Арк. 1 – 127; Спр. 522; ІР НБУ. – Ф. 278. – Спр. 1363; Ф. 279. – Спр. 808.

<sup>53</sup> Тимченко Т.Р. Принципи реставрації станкового живопису в Музеї мистецтв ВУАН (1920 – 1930-ті рр.) // Матеріали науково-практичної конференції „Ханенківські читання”. – К., 2000. – Вип.2. – С. 68–78.

<sup>54</sup> Тимченко Т.Р. Микола Касперович – перший реставратор колекції Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г.Шевченка // Матеріали наукової конференції „Національний художній музей України. Історія. Сучасний стан. Проблеми розвитку”: До 100-річчя з дня заснування. – К., 1999. – С. 70 – 75.

<sup>55</sup> [Харківський державний художньо-історичний музей:] Інвентарна книга № 1 [1930-ті рр.]: Иконы и портреты. – 1.281. – Ж – РУ. (Повідомив В.Луць.)

<sup>56</sup> ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 8902. – Арк. 63.

<sup>57</sup> Там само. – Спр. 8911. – Арк. 45–45 зв.

<sup>58</sup> Очерки истории Киево-Печерской Лавры и заповедника / А.Д. Гришин, П.В. Голобуцкий, Е.П. Кабанец и др. – К., 1992. – С.265.

<sup>59</sup> Курінний П. Зазнач. праця. – С.164.

<sup>60</sup> Є відомості про те, що М.Новицька в 1926 році працювала реставратором Музею культур, найімовірніше – реставратором шитва, оскільки вона вивчала тканини протягом багатьох років, і працювала спочатку лаборантом, а з 24 лютого 1930 року – завідувачем відділу шиття і тканини ВМГ (ЦДАВО. – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 6132. – Арк.22, 23, 241). У статті М.Новицької „Вивчення старовинних тканин та вишивання” (Записки Всеукраїнського археологічного комітету: Зб. наук. пр. – К., 1930. – Т. I. – С. 235) вміщено світліни шитва зі збірки ВМГ (№ 4504), реставрованою О.Більською. Відомостей про Давида Мойсейовича Трипільського нам не вдалося розшукати, окрім згадки Н.Полонської-Василенко про те, що він працював реставратором ВУАКу (Полонська-Василенко Н.Д. Українська Академія наук: Нарис історії. – К., 1993. – Ч. II. – С. 175. – Репринтне вид.).

<sup>61</sup> ДАМК. – Ф. Р-1. – Оп. 1. – Спр. 487. – Арк.8.

<sup>62</sup> Полонська-Василенко Н.Д. Зазнач. праця. – С. 25.

<sup>63</sup> Костянтин Іполитович Кржеминський (11.05.1893 – 28.10.1937) народився в Одесі, вчився у Київському художньому училищі (закінчив у 1917 р.), за фахом художник і архітект. У 1917–1920 роках, живучи в Умані, організував і вів у селі Піковець керамічну

майстерню. У 1920 році відкрив в Умані Школу народного мистецтва ім. Т.Г.Шевченка. У 1920–1927 роках як викладач Художньо-промислової школи ім. Г.С.Сковороди працював у Кам'янці-Подільському. У 1927 році запрошений (гадаємо, П.Курінним, його знайомим ще з Умані) на посаду художника-реставратора РМ ВМГ. На початку 1930-х років викладав у Київському художньому інституті (КХІ) музейну справу. Займався оформлювальними роботами, останнє місце праці – артіль „Київський художник” (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.7, 34, 35; ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 58152. – Арк. 7, 7 зв., 34, 35, 201; Білокінь С. „Білі круки” подільського друкарства // Пам'ятки України. – 2000. – Ч.3 – 4. – С.39 – 40).

64 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк. 23; Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України). – Ф. 208. – Оп. 1. – Спр. 164. – Арк.1 зв. Крім Івана й Тодосія (Феодосія?), у родині М.Касперовича, очевидно, були ще діти: 1927 року в заяві директорів ВМГ він пише, що утримує сім'ю з 6 душ (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп. 6. – Спр. 6132. – Арк.119). Про його дружину – Т.Ф.Касперович відомостей не виявлено. У звіті за I.X. – I.XI. 1925 року М.Касперович згадує її як свого помічника в реставраційній роботі (Там само. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.5).

65 Там само. – Оп. 6. – Спр. 6132. – Арк.165 зв., 236 зв.

66 Там само. – Арк.236 зв.

67 Курінний П. Значч. праця. – С. 165.

68 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.11 зв., 12. Припущення про В.Лоханько, авторку праці з технології малярських матеріалів „Художні матеріали і техніка живопису” (К.: Мистецтво, 1938. – 187 с.), зроблено на підставі занотованого на обкладинці зошита (реставраційного щоденника) М.Касперовичем її імені та адреси (Там само. – Спр. 523.).

69 Там само. – Арк. 11 зв., 23 зв., 28.

70 Там само. – Арк.15 зв.

71 Там само. – Арк.11 зв.

72 Там само. – Арк. 9.

73 Шепотьєва М. Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928 – 1929 академічному році // Хроніка археології та мистецтва. – 1930. – Вип. 2. – С. 86–87. Принагідно можна згадати висловлювання французької дослідниці С.Корбіо в 1927 році про творчі роботи М.Касперовича – його наводить у своїй праці Н.Асеева: „Касперович відроджує цінність ікон, вдихаючи в давню... техніку, секрет якої йому вдалося відновити, зовсім нове релігійне почуття” (Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX – начало XX века. – К., 1989. – С.190). Дві чарівні, створені в темперовій техніці речі М.Касперовича – „Голівка дівчини” й „Качки” зі збірки НХМУ (інв. № жс 453 та 1705) – переконливо засвідчують таке переосмислення техніки іконопису, а з іншого боку, – нагадують про вплив його улюблених ранніх італійців.

74 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.12, 31.

75 Там само. – Арк. 9, 11, 11 зв.

76 Там само. – Арк.11 зв. Каталог не зберігся.

77 Там само. – Арк. 15. Згадка про виконання „кальок”, наприклад, у зв'язку з реставрацією „Мадонни з немовлятком і ангелом” невідомого майстра XV століття з Музею мистецтв ВУАН (інв. 140; у каталозі 1931 р. залічена до нідерландської чи північнофранцузької школи, теперішнє місцезнаходження невідоме). Наголошуючи на тому, що ця картина є „єдиною в своєму роді в музеї”, М.Касперович ретельно описує небезпечний стан її і при цьому заважає, що перед реставрацією потрібно виготовити кальку з точним зазначенням місць ретуші (тобто реставраційних тонувань) і міри збереженості первісного малювання (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 8911. – Арк.52 зв.).

78 Там само. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк. 9, 15 зв.

79 Там само. – Арк. 3.

80 ІР НБУ. – Ф. 70. – Оп. 1. – Спр. 509. – Арк.4, 5, 8.

81 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 523. – Арк. 145 – 281.

82 Там само. – Спр. 522. – Арк. 4.

83 Зокрема з досвіду російських інституцій: Державного російського музею – профілактичне заклеювання на жовтку, клей для переведення на нову основу; Академії мистецтв (Ленінград) – клей для латок; Російської академії історії матеріальної культури (Ленінград) – клей для кераміки, дезінфектори для желатини й осетрового клею; фахівців з Німеччини: М.Петтенкофера – застосування терпентину або копайського бальзаму для зняття лаків, Кестера – рецепт для видалення лаку, Налера – дублювання на воско-смоляну мастику, Грюншпана – змащення ходів шашеля олією; австрійського спеціаліста Геріша – дублювання на клеїстері. З-поміж зазначених у картотеці рецептів можна (зіставляючи їх зі згаданими в щоденниках М.Касперовича) із значною певністю виділити такі, що могли застосовуватись у практиці РМ ВМГ.

84 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.23 зв.

85 Там само. – Спр. 523. – Арк. 84 – 86 зв., 114 – 117 зв. Характерно, що, описуючи стан збереженості експонатів Музею мистецтв ВУАН, М.Касперович у своїх зауваженнях щодо атрибуції (зокрема авторства і часу) або особливостей стилю їх виявляє себе як знавець західноєвропейського мистецтва. Він також наголошує на потребі консерваційних і реставраційних заходів для тих малярських творів, які в наявному стані непридатні для наукового вивчення. Так, про картину „Стигматизація св. Франциска” (XV ст.; інв. № 2516, пізніше залічувана до кола Дж. да Фабріано, умбрійської школи XV століття (Музей мистецтв ВУАН: Каталог картин / Склад проф. С.О. Гіларов. – К., 1931. – С.8); нині місцезнаходження невідоме) М.Касперович пише таке: „Композиція картини близько нагадує аналогічну річ, яка знаходиться в Луврському музеї і приписується Джотто. Являючися дуже цікавим зразком переходової доби од манери тречентистів до стилю раннього Ренесансу, картина не може бути досліджена без попередньої прочистки” (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 6. – Спр. 8911. – Арк.52).

86 Там само. – Оп. 11. – Спр. 523. – Арк. 49, 93 зв.

87 Про додержання цього принципу свідчить, наприклад, така згадка в статті П.Курінного (Значч. праця. – С.164): „Майстерня при всіх... своїх роботах з принципових міркувань не вважала за можливе оголовити пам'ятки від початкового шару оліфи аж до шарів фарби”; про це йдеться і в щоденниках М.Касперовича з реставрації (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 523. – Арк. 19 зв., 115 та ін.).

88 На основі описів збереженості й виконаної роботи на 191 творі станкового малярства, реставрованим між 11 квітня 1927 і 31 березня 1930 року, стає зрозумілим, що стосовно лакових і оліфних плівок провадилось: видалення пізнього потемнілого/забрудненого шару оліфи/лаку – у 21 випадку; видалення/ослаблення промиванням темних/забруднених плям оліфи/лаку – у 24; видалення найтемніших згустків/плям оліфи/лаку з подальшим загальним стоншенням – у 16; видалення помутнілого/забрудненого/потемнілого лаку/оліфи – у 28; поширення оліфи/лаку на оголені під час попередніх втручань ділянки живопису – у 4; регенерація (найчастіше з попереднім промиванням) лаку/оліфи – у 29 випадках.

Стоншення покривного шару (пункти 1, 3) і його вирівнювання (пункти 2, 3, 5) становлять разом 93 випадки. Немає цілковитої ясності щодо п. 4: ми не можемо з певністю стверджувати, що йдеться про повне видалення лаку й оліфи, бо нотатки М.Касперовича загальною стислі. Проте навіть якщо припустити, що тут мається на увазі повне видалення лаку й оліфи, все ж таки співвідношення цієї останньої операції до процесів вирівнювання й стоншення, яке становить 28:93 (тобто 1:3,3), промовляє за те, що основним принципом у розкритті живопису від покривних шарів було мінімальне втручання в їхню структуру.

89 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.23.

90 У документах РМ ВМГ згадується помічник К.Кржемінського – П.Таранушенко (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.37), проте характер його роботи невідомий. Він працював також у ВХРРМ.



- 91 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.32а зв.
- 92 Нестуля О.О. Знач. праця. – Т.2. – С.135.
- 93 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.32.
- 94 Там само. – Арк.32, 32а зв.
- 95 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.31.
- 96 Гришин А.Д. Создание Заповедника и его деятельность в 20 – 30-е годы // Очерки истории Киево-Печерской Лавры и заповедника. – С. 115–120.
- 97 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 522. – Арк.29, 37.
- 98 Там само. – Арк.7–8.
- 99 Там само. – Арк.28.
- 100 Е.М. „Чудеса” з простої хемії // Шквал. – 1929. – № 50. – С.11.
- 101 Тимченко Т.Р. Государство и реставрация // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. – Москва, 2000. – Вып. 18. – С. 125–128.
- 102 Точної дати заснування ВХРРМ не виявлено. Однак зберігся найбільш ранній документ майстерні за № 4, датований вереснем 1931 року (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 527. – Арк. 16).
- 103 Там само. – Арк. 56.
- 104 Там само. – Спр. 526. – Арк. 25.
- 105 Нестуля О.О. Знач. праця. – Т.2. – С.17–18.
- 106 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк. 34.
- 107 Там само. – Арк. 34 зв.
- 108 Там само. – Спр. 526. – Арк. 28–32. Очевидно, не було надруковане.
- 109 Там само. – Спр. 527. – Арк. 28, 28 зв. Напевно, так і не був затверджений НКО.
- 110 Там само. – Спр. 528. – Арк.4.
- 111 Там само. – Арк. 34, 37 зв.
- 112 Власне, „муляжна майстерня” при відділі реставрації кераміки існувала на території ВМГ уже досить давно, принаймні з кінця 1926 року (Курінний П. Всеукраїнський державний культурно-історичний заповідник „Всеукраїнський музейний городок” // Український музей: 36. ст. / За ред. П. Курінного. – К., 1927. – Зб. 1. – С. 214).
- 113 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.40.
- 114 Проте репродукційна діяльність не дала майстерні бажаних прибутків, хоч її ініціативу підтримала, зокрема, міськпрофрада, зобов'язавши всі клуби Київщини закупити для себе антирелігійні виставки. Як нарікав М.Вайнштейн, їм годі було конкурувати з Ленінградською репродукційною майстернею, що мала чотиристаособовий штат і потужне фінансування (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.34 зв.). А втім, ВХРРМ і далі виготовляла муляжі та копії, і частка прибутку від цього становила чверть від загального обсягу одержуваних коштів (Там само. – Арк.37, 37 зв., 40; Спр. 527. – Арк.14).
- 115 Там само. – Спр. 528. – Арк.6.
- 116 Там само. – Спр. 526. – Арк. 5–6, 9, 21, 25.
- 117 Там само. – Спр. 528. – Арк. 1.
- 118 Деякі із грудня 1932 і щонайменше до серпня 1933 року реставраційні роботи виконував М.Касперович (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.39, 51). Відомо, що взимку 1933 року він працював у Харківському художньо-історичному музеї, а далі певний час – удома (як і інші співробітники), бо приміщення не опалювалось. У виробничій характеристиці Л.Калениченка (складеній після 1954 р.), яка зберігається в його родинному архіві, є згадка про реставратора (?) Моїсеєнка, у якого Л.Калениченко вчився 1932 року у ВМГ.
- Протягом 1932 року О.Більська реставрувала 27 експонатів ВМГ, плащаницю з Володимирського собору (за малюнком В.Васнецова; внесок О.Прахової); слущкий пояс з Конотопського краєзнавчого музею (реставрацію закінчено 1933 р.). Крім того, для ВМГ реставраторка виконала контрольний перегляд 3889, провітрювання й просушування 1500, дезінсекцію 286, евланізацію (значення цього терміну з'ясувати не вдалося) 47 експонатів шитва (Там само. – Арк.35 зв., 36).

- Різноманітні (за матеріалом) пам'ятки ужиткового мистецтва протягом 1932 року відреставрував Д.Трипільський: з ВМГ – аронкодеш (у документах названий „орн-кейдиш”) з дерева, розбитий на 114 фрагментів, – монтування, склеювання, очищення від бруду; кришталеву люстру (XVIII ст.) – монтаж; гіпсові медальйони-барельєфи роботи Ф.Толстого (розбиті) – монтаж, склеювання; 15 експонатів з металу; 2 скляні давньоєгипетські посудини – склеювання із заповненням форми воском; меблі; а для ЧДМ – консервацію кінського кістяка з давнього поховання.
- 119 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.38 зв.
- 120 Так, відомо, що 19 лютого до майстерні передано 12 портретів зі збірки П.Потоцького (ВМГ) для проведення консерваційно-реставраційних заходів. 29 березня ВХРРМ одержала від Харківського державного художньо-історичного музею 200 крб. за реставрацію картин (можливо, виконану М.Касперовичем, адже відомо, що 3 січня він повинен був виїхати до Харкова, „щоб перевести реставраційні роботи для експозиції Всеукраїнського історичного музею в Харкові” (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 527. – Арк.71 зв.), а в іншому місці згадується, що М.Касперович працював у Харкові (Там само. – Спр. 528. – Арк.51).
- 121 Там само. – Арк.35, 35 зв.
- 122 Там само. – Арк.34.
- 123 Там само. – Спр. 527. – Арк. 19.
- 124 Там само. Загинув під час вибуху в 1941 році. Гіпсова копія пам'ятника зберігається в Києво-Печерському заповіднику в розібраному стані.
- 125 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.35 зв.
- 126 Там само. – Арк.37.
- 127 Там само. – Арк. 36.
- 128 „Стінопис Троїцької надвортної церкви”, „Українське старовинне малярство”, „Український старовинний портрет”, „Портрети роботи І.Паєвського”, „Путьові палаци на Чернігівщині до подорожі Катерини” (Там само. – Арк. 38).
- 129 Там само. – Арк.38, 38 зв.
- 130 „Зважаючи на загрозливий стан...”: Плани, пропозиції і заходи київських пам'яткоохоронців щодо збереження мистецьких цінностей Михайлівського собору / Публ. док. і прим. О.Рибалка й В.Карпенко // Пам'ятки України. – 1999. – Ч.1. – Додаток: Архів. – С. VIII, IX.
- 131 ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.528. – Арк.38 зв.
- 132 Курінний П. Знач. праця. – С.166, 167.
- 133 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.38 зв., 40.
- 134 Гришин А.Д. Знач. праця. – С.123 – 125.
- 135 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.51.
- 136 ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 61277. – Арк.19, 19 зв.
- 137 Там само. – Спр. 58152. – Арк.13.
- 138 ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк. 4 – 10, 14 – 15.
- 139 Так, реставратор ЦДНДРММ Д.Невкритий в автобіографії, складеній значно пізніше, у 1946 році, пояснює, чому в 1919 році він недовго провчився в Українській академії мистецтв: „занятий в Академії нікаких не было, зато царил бойчуковский разгул: скромному человеку было страшно пробиться коридором” (ДНДРМ: Особові справи та матеріали з атестації художників-реставраторів майстерні. 1944–1956 рр. // Архів ННДРЦУ).
- 140 Тепер – Національний науково-дослідний реставраційний центр України.
- 141 ЦДАМЛМ України. – Ф. 1099. – Оп. 2. – Од.зб. 33. – Арк.18; Оп. 1. – Од.зб. 20. – Арк.3. Факт існування 1918 року в Києві „реставраційної майстерні змішаного профілю”, згадуваний у публікаціях 1980-х років (див.: Виставка реставрированих художественных ценностей Украинской ССР: Каталог / Сост. И.Ф.Демидчук, В.М.Ромашенко, В.И.Цитович; Под. ред. А.А.Ромейко. – К., 1981. – С.1; Реставрация музейных ценностей в СССР: Каталог Всесоюзной выставки. – Москва, 1985. – Т. 1. – С.202), як показали наші розшуки, не підтверджується жодними документами.

КОШТОРИС НА РЕМОНТ ФРЕСОК У ХРЕЩАЛЬНІ СОФІЇВСЬКОГО СОБОРУ<sup>1</sup>

25 квітня сього року<sup>2</sup> комісія<sup>3</sup> в складі осіб:

архітекта [Г.]Лукомського, інженера [І.]Моргілевського і подателя сього кошторису художника [М.]Бойчука оглядала фрески хрещальні Софіївського собору і визнала необхідним приступити в найближчі дні до закріплення фресок в тих місцях, де вони відстали і можуть скоро обсіпатись.

Комісія погодилась з думкою, висловленою мною, що ремонт повинно обмежити закріпленням того, що збереглося від первісних фресок, і ні в яким разі не слід доповнювати підмальюваннями і іншими додатками ложно трактованої реставрації.

Ми бачимо поруч у соборі, як реставрацією, зробленою в другій половині минулого століття<sup>4</sup>, зовсім заслонено той первісний вигляд, який раніш мали фрески. При тому в місцях, де штукатурка була відстала, реставратори, без сумніву, знищили фрески<sup>5</sup> і ті місця покрили свіжою штукатуркою і позамальовували олійними фарбами. Доказом цієї згадки є той факт, що ніде у соборі не примітно слідів закріплення старої відсталої штукатурки, а уявити собі, що таких місць там не було і що штукатурка, простоявши стільки часу, не відстала ні в одному місці, цілком неможливо.

*Ми вважаємо за обов'язок зберегти кожну найдрібнішу частину, яка лишилась від старих часів, не змінюючи її вигляду (курсив мій. – Т.Т.).*

В найбільш небезпечному стані є фреска „Хрещеніє”, де проходить тріщина, вздовж якої вже давно обсіпається штукатурка<sup>6</sup>, а в інших місцях обвисла і може при здриганні землі від гарматних вистрелів чи інших подібних причин обвалитись. Фреска „Сорок мучеників” в значній своїй частині відстала від стіни і потребує закріплення. Крім того, треба буде відчистити в найближчому часі хоч частину фресок хрещальні від останків штукатурки, якою вони були покриті і яка була невдало знята, так що зараз фрески виглядають ніби через густий туман, особливо фреска „Сорок мучеників”.

Витр...<sup>7</sup>

ЖИТТЄПИС  
Миколи Івановича Касперовича<sup>8</sup>

Родився в 1885 р. в Козельці Чернігівської губернії<sup>9</sup>. Початкову освіту одержав дома до 1901 р. З 1901–1905 учився в бувшій Строгановській худ[ожньо-]промисловій школі в Москві. З 1905–1909 учився в Академії мистецтва в Кракові, де за виконані студійно художні роботи одержав срібну медаль<sup>10</sup>. Після Краківської академії для закінчення своєї художньої освіти подорожував до Італії. З 1909 до 1911<sup>11</sup> року працював у Парижі, де студіював різні способи й техніку як старого, так і нового мистецтва і де мав нагоду познайомитись з науковою реставрацією пам'яток мистецтва. Брав участь в виставках художніх салонів Парижа<sup>12</sup>. З 1911–1912 рік виконував реставрації в Національному музеї у Львові<sup>13</sup>. З 1912–[19]14 реставрував в Чернігівському музеї [українських старожитностей] ім. [В.В.]Тарновського, в бувш[ому] Київському городському музеї і в приватних збірках [В.Л.]Модзалевського та Віхмана в Чернігові<sup>14</sup>. 1914–1917 р. був призваний на військову службу і служив як рядовий нестроевий<sup>15</sup>. 1917–[19]18 р. робив реставрації приватні і в музеях Чернігова. 1918–[19]20 рр. займав посаду вчителя рисунку в Миргородському художньо-керамічному інституті<sup>16</sup> і приймав участь в його реорганізації. З 1920–[19]22 р. в цім же інституті займав посаду зав. художньою частиною і приймав активну участь по перетворенню цього інституту в технікум. Під час перебування в Миргороді брав участь в художній виставці в Академії мистецтва<sup>17</sup> в Києві і мене було обрано професором Академії пластичного мистецтва, а також ученим реставратором Київської академії наук<sup>18</sup>. З 1922 до мая 1924 р. займав посаду реставратора Черн[ігівського] держ[авного] музею. В 1923 р. під час досліду над Спасо-Преобр[аженським] Собором в Чернігові був закликаний очистити відкриті там фрески<sup>19</sup>. З 1924 року з 1 травня зарахований реставратором Лаврського музею в Києві. В 1925 р. був командирований музеєм для ознайомлення з постановкою реставраційної справи в реставраційні майстерні Ленінграда й Москви<sup>20</sup>.

(Касперович)

З оригіналом згідно: секретар Лаврського музею

(підпис)

[1927 р.]

ДО МУЗЕЇВ ТА МУЗЕЙНИХ РОБІТНИКІВ УКРАЇНИ<sup>21</sup>

Пам'ятки старовини і мистецтва, живучи на протязі довгих сторіч і в різних умовах існування, терплять на тому, руйнуються, поступово розкладаються від руйнних процесів, що ними поступово захворюють ці пам'ятки. Вилучення пам'яток до музеїв і розміщення їх в залах музеїв не припиняє руйнних процесів, коли збереження пам'яток не підготовлено спеціальними заходами, не огорнуто спеціальними умовами розміщення, збереження та поводження з пам'ятками минулого.

Зріст і розвиток музейної справи на Україні, розвиток музеології і разом з нею вимог до консервації музейних вартостей примушує реставраційну комісію Лаврського музею, що працює під керівництвом Всеукраїнського археологічного комітету, поставити питання реставрації на чергу дня перед музейними робітниками України і приступити до організуючої, поступової роботи, як центральної, так і периферіальної, по систематичному лікуванню хорих пам'яток та утворенню нормальних умов їх збереження, як в музеях, так і поза музеями.

Одночасно з організацією систематичної боротьби з руйнівними процесами від стихійних причин Реставраційна комісія вважає за необхідне висунути на чергу денну не менш велике, але ще більш болюче питання, нерозв'язання якого нищить пам'ятки більш ніж час і атмосферні явища, – питання боротьби з кустарництвом і аматорством в реставрації і організацію під керівництвом Археологічного комітету ВУАН планової наукової реставрації.

Реставраційна комісія вважає, що яке б не було торкання до експонату: промивка, закріплення, а тим більше дублювання, розчистки, що їх переводять невідомі з боку своєї академічної вихованості майстри-реставратори, без відповідної наукової фіксації моментів роботи і її документації, без дозволу Археологічного комітету [і] його контрол[ю], – повинні бути рішуче припинені і натомість спільною всіх музеїв організована серйозна науково-дослідча реставраційна робота в формах, які диктуються сучасними вимогами музеології.

Подаючи до уваги музейних робітників список хороб пам'яток малярства, Реставраційна комісія Лаврського музею сподівається розбудити уважніше відношення музейних робітників до стану і життя художніх творів в їхніх музеях, викличе обмін думки, що приведе до належної постановки реставраційної справи в музеях.

Всі запитання з приводу анкети, повідомлення про стан пам'яток в музеях, про реставраторів при музеях і поза ними, ріжні зауваження і поради Реставраційна комісія при Лаврському музеї прохає надсилати по адресі: Київ, Лаврський музей культів та побуту. До Реставраційної комісії.

[П.Курінний (?), 1925 р.]

## ЗАГАЛЬНІ ПОРАДИ ЩОДО ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТОК МАЛЯРСТВА В МУЗЕЯХ<sup>22</sup>

### I. Стан помешкання для експонування пам'яток.

- 1) Стіни покривають фарбою, що не закриває пори штукатурки (як се робить олійна фарба).
- 2) Помешкання повинно бути сухим (див. 4), з доброю вентиляцією. При провітрюванні уникати сильних протягів. Відчиняти вікна в суху погоду до заходу сонця; вогкого, хоч і теплого, повітря не впускати.
- 3) Додержувати рівну температуру: нормальна температура 12 – 14° Реом.
- 4) Мати гігрометр краще з увлажнителем, котрий поміщати на вишині росту чоловіка, не на сонці і не коло печі. Нормальна степінь воложності 60 – 65%. Коли менш 45% воложності – увлажняти повітря: мити підлоги, ставити відкриту посуду з водою (особливо коло печей), опускати занавіски.
- 5) На вікнах з сонячного боку мати занавіски. Не допускати, щоб сонячні промені падали на експонати.
- 6) Помешкання тримати якнайчистішим від пороху.

### II. Експонування творів малярства.

- 1) Найкраще експонувати твори малярства в рамках під шклом. Віддалення поверхні експоната від шкла не менш 0,004 м, герметично не закриваючи. Твори виконані аквареллю, гуашшю, темперою, пастеллю обов'язково тримати під шклом.
- 2) З задньої сторони добре наклеювати на підрамко аркуш паперу, щоб між полотном і папером лишалася порожня просторін.
- 3) Не можна полотно з задньої сторони покривати олією або чим іншим. При натягуванні полотна на підрамко не можна його мочити водою. Полотно натягувати рівномірно і несильно.
- 4) Розвішувати експонати від печі не ближче як на 1,5 м. Від стіни одводить картину, за[г]винчуючи в підрамко [г]винти мідні чи підкладаючи пробки. Кільця в[г]винчують відповідного до ваги картини розміру: коли картина в рамі, то кільця вкручують в раму, а не в підрамко. Для дошок від 0,5 кв. м – по два кільця. Гвіздками не можна користуватися. Бажано розвішувати робити не на окремих костилах, а на крентах, проведених під стелю.
- 5) Від пороху витирати твори сухою гігроскопічною ватою, замшею чи фланеллю. Ті твори, на яких помітно відставання левкасу, витирати з особливою обережністю. Ніяких промазок, ні промивок навіть водою не допускається. В випадках крайньої забрудженості дозволяється користуватися не мокрою, а тільки вогкою тряпочкою, і то дуже обережно, вважаючи на стан левкасу і фарб.
- 6) Ніяких папірців з інвентарними номерами чи інш[ими] написами на лицеву поверхню пам'ятника не наклеювати.

### III. Ізоляційна дезінфекційна кімната.

Кімната вибирається не з сонячної сторони. Занавіски на вікнах повинні бути постійно опущені. Степінь вогкості повинна бути більша, ніж в нормальному музейному помешканні. В цій кімнаті повинен бути гігрометр. Твори, що були раніш в дуже вогкому місці, не можна вносити відразу в нормальне музейне помешкання, а поміщати в ізоляційну кімнату, де вони могли б поволі висихати. До повного висихання плісені не витирати, а після висихання витерти обережно гігроскопічною ватою.

### IV. Резерв.

Резервна кімната повинна відповідати тим самим вимогам, що і кімнати для експонування. Картини по можливості тримати розвішеними по стінах. Коли твори зберігаються на полицях, то треба їх складати таким чином, щоб вони не терлися і не псувалися, для чого треба на лицеву сторону покласти валки згорненого м'якого паперу, прикріпивши з боків в ребра картини кнопками. Самі твори ставляться лицем до лица.

### V. Заклейка хворих експонатів.

1) Заклейка уживається як тимчасовий засіб зберегти від обсіпання сипкий левкас чи фарбу на олійних і темперових творах, при неможливості їх негайного закріплення реставратором. Заклеєний експонат може бути відкритим тільки реставратором фахівцем.

2) Перед заклеювання робиться коротенький опис стану левкасу чи фарби, напр[иклад:] одставший левкас, сипкий, здутий; слой фарби, що відвертається, посічений, спучений чи сипкий. Рік і число, коли заклеєно.

3) Заклейка робиться тих місць, які загрожують обсіпанням, тонким папером не проклеєним чи цигарковим, жовтком чистим, добре відділеним від білка і плівочки і добре змішаним з водою (2/3 жовтка і 1/3 води). На сипкий левкас і дрібне шелушіння, не змазуючи їх, кладуть обережно папір, змазаний розведеним з водою жовтком, і пр[отир]ають обережно змоченим в жовтку пензлем і пальцем, щоб папір добре пристав.

[М.Касперович, 1925 р.]

## ІНСТРУКЦІЯ по реставрації пам'яток шиття та тканини, що її виробила Реставраційна комісія при Лаврському музейному городку<sup>23</sup>

Реставраційна комісія при Лаврському музейному городку вважає за необхідне перевести в життя нижчезазначені міри охорони, експозиції, переховання та реставрації пам'яток шиття та тканини в музеї:

1. Перевести одноразовий огляд всієї збірки шиття та тканини з метою встановлення кількості пошкоджених речей та типів зруйновань та пошкоджень тканини й шиття.

2. При огляді речі, що на них помічено присутність шкідників або слідів їх присутності, вогкість або небезпеку від впливу світу (світла. – *Т.Т.*) на експонованих речах, в час огляду ізолюються від збірки з складаннями відповідних актів. Решті пошкоджених речей складається список з додатком докладного опису самих пошкоджень.

3. Речі, що на них помічено роботу шкідників, ізолюються цілком в окремому від збірки помешканні (ізоляційна кімната), де над ними негайно провадяться операції чистки та провітрювання. Речі, небезпечні з боку вогкості, передаються до сушарні музею. Експонати, небезпечні з боку світла, або здимаються з небезпечного місця, або на місці розміщення ізолюються від світу (світла. – *Т.Т.*).

4. Всяка операція, пророблена з річчю в порядку реставрації, точно фіксується як в окремому акті, так і в інвентарі.

5. Під реставрацією Комісія розуміє не підробку, додавання та заміну знищених частин новою імітацією, а, з одного боку, припинення процесу їх дальнішого руйнування, а з другого – приведення пошкоджених частин в той вигляд, щоб недостача частин не перешкождала їх експозиції.

6. Нищення будь-яких частин тканини й шиття, навіть новіших латок та доробок, без спеціальної з цього приводу постанови Реставраційної комісії категорично забороняється, за виключенням випадків, на які дає дозвіл Комісія. Причому частина знятих по постанові Комісії пізніших додатків залишаються непорушні на речі для зразка.

7. Головними типами пошкоджень, що підлягають обрахунку і ліквідуванню є:

а) Речі, що псується шкідниками. Ізолюються і відповідно препаруються, вичищаються, дезінфікуються, провітрюються;

б) Речі, що псуються од вогкості. Переносяться з вогкого помешкання в сухе з забезпеченням поступовості в процесі висушування і дезінфікуються, удаляються грибки;

в) Речі, що псуються від світу (світла. – *Т.Т.*). Переносяться в тінюву частину, або покривають неактивнією шторою, або відповідним покриттям;

г) Речі розпороті. Зшиваються ниткою нейтрального тону. Шов орнаментальний не підроблюється;

д) Речі розірвані. Закріплюються краї, з'єднуються за допомогою окремої підкладки;

е) Речі розсотані. Закріплюються краї в тому стані, в якому знаходяться. Коли нитка довга, вона пропускається на спід і закріплюється;

ж) Посічені. Лише злегка закріплюються;

з) Пріла тканина переноситься в сухе місце, висушується й дезінфікується. Пріла нитка, що на ній тримаються оздоб (перли, каміння, бісер), в міру можливості замінюється новою;

и) Брак частин (брак бісеру, перлів, каміння, плащиків, фольги, леліток, біті, канітелі, скань, фініфті, синель, сіток, позументів, шовкових та бавовняних ниток та тканих частин) не поповнюється, але краї закріплюються з метою припинення порчі;

і) Потертість речей. Місця закріплюються (ніяких додатків не робиться, фіксується в тому стані, в якому поступає до реставраційної майстерні). Річ приводиться до стану, в якому дальніша потертість припиняється;

ї) Запорошеність. Прочистка потрібна, в міру можливості обережна і дуже уважна;

к) Забрудженість – знімати в першу чергу на тих речах, що будуть експоновані, й на тих, з яких з певністю можна сказати, що вона може бути знята без порчі речі, або забрудженість не загрожує дальнішому збереженню речі;

л) Засаленість. По мірі потреби й можливості знімається (розтворюється) відповідними реактивами;

м) Пом'ятість розправляється, але не розгладжується за допомогою утюга.

8. Проводити регулярну періодичну перевірку шиття та тканини не менше 2-х раз на рік.

[Д.Щербаківський, М.Макаренко, 1925 р.]

## АНКЕТА<sup>24</sup>

а) Матер'ял, з якого збудовано помешкання;

б) Стан помешкання;

в) Кількість пам'яток малярства;

г) Кількість хорих пам'яток по головних типах хороб, наприклад, дошка трухла чи поїдена шашелем; полотно подране чи гниле; левкас відставший, розслоений, сипкий, в пухирях чи в тріщинках; слой фарби, що відвертається (карючиться), посічений, спучений чи шелушиться; оліфа скипіла (позбігалась грибками), в тріщинках чи стемнілая; лак забруджений чи помутнілий;

д) Чи робить хто реставрацію в місті і в окрузі і хто саме;

е) Кількість зреставрованих пам'яток, коли вони зреставровані, чи мають протоколи і фотографії реставрації (в чому полягала реставрація);

[П.Курінний (?), 1925 р.]

**[М.КАСПЕРОВИЧ. ОПИС ТЕХНІКИ МАЛЮВАННЯ,  
СТАНУ ЗБЕРЕЖЕНОСТІ ТА РЕСТАВРАЦІ ІКОНИ  
„Апостоли Петро і Павло”  
кін. XV – поч. XVI ст. з колекції НХМУ, інв. № И-2]<sup>25</sup>**

Історичний музей ім. Шевченка.

I.10524 Ікона [...] [„Господень апостол Петр і Господень апостол Павел”].

Мальовано темперою на дошці 0,91x0,48 (тут і далі розміри подано в метрах – Т.Т.).

Липова груба із мілкою виїмкою, без шпонок, цільна, грубина 0,04, ширина берегів в середині 0,025, глибина виїмки 0,002.

З оборотної сторони дошки напис хімічним олівцем: С.Мальнов Галичина Д.Щербаківський. 1914 р.

Техніка виконання ікони та її стан:

1) Дошка примітивно заготовлена, з оборотної сторони обтесана сокирою та в різних напрямках пощокана. Дошка легко пожолоблена. З обох сторін по всій площі побита шашелем, помітні свіжі ходи. В горішньому лівому кутку відщеплений шматок дошки з лиця та в інших місцях кілька вдавлених місць. Унизу з лиця 13 місць, пропалених свічкою, та посередині під звитками одне. Загально дошка міцна.

2) Левкас біленький, тоненьким шаром покладений на полотнину (полотно підклеєне на всю площу ікони)<sup>26</sup>, так що на поверхні його обозначилась тканина полотна. Левкас і полотнина лежать міцно, ніяких спучень не дали, за винятком невеликих відставань від дошки та загублених шматків по краях та в місцях, пощоканих механічно ударами, свічкою та шашелем.

3) Фарба темперова, прозора покладена, насичена розчиною, досить добре тертая, в розбілках покладена щільніше. За винятком різних механічних пошкоджень та припалених місць ніякого шелушіння фарби нема.

4) Оліфа легко-жовтява, нерівномірно покриває мальовання плямами, забруджена та пожухла.

5) Поверх оліфи перемальовки зроблені темперовою фарбою: усе тло перекрите погано тертим аурипігментом, написи та звитки прикриті ним та поверх зроблені нові написи та рисунок звитків[...]; аурипігмент (фот. №) плямами пооблітав, виявивши почасти первісний рисунок та з ним разом майже зовсім облетів напис на нім зліва (фотогр. №). Німби перекриті брудно-зеленим кольором (аурипігмент з чорною) та недбало проведеною окружкою чорною. Береги вкриті червоною ж охрою з засягненням на світ (тло основного зображення. – Т.Т.) полоскою на 0,01, з закінченням чорною смугою. Синя нижня одежа та земля перекриті розбіленою синьою з прорисовкою одежі недбало рисунком чорною та перекриті спиртовим лаком, який зовсім помутнів та забруднився.

**Реставрація ікони**

- 1) Зроблено дезінфекцію дошки (скипидар з камфорою та креозотом).
- 2) Відставання по краях полотна закріплено.
- 3) Знято перемальовку та помутнілий лак (часть аурипігменту в ямочках залишено).
- 4) Промито загально забрудженість та знято більші плями після зняття перемальовки.
- 5) Часть домальованої полоски та часть перемальованого німба та тіла залишені незнятими (знімок 10).
- 6) Перекрито мастичним лаком.

**Список фотографій:**

- 1) Загальний вигляд до реставрації.
- 2) Деталь – звитки до реставрації.
- 3) Деталь – напис первісний до реставрації.
- 4 та 5) Деталь – написи на перемальовці до реставрації.
- 6) Деталь – перемальовка на коліні ап. Павла до реставрації.
- 7) Деталь – низ одежі ап. Петра до реставрації.
- 8) Деталь – звитки в процесі реставрації.
- 9) Деталь – написи первісні після реставрації їх.
- 10) Деталь – голова ап. Петра після реставрації.

Техніка малювання ікони, яка виразно виявилась після зняття перемальовок та забрудження:

Фарби ужиті<sup>27</sup>:

1) Білила свинцеві; 2) Чорна сажа; 3) Охра ясна та темна; 4) Охра червона; 5) Лазор; 6) Цинобра.

Після свobodного обозначення рисунка розведеною чорною (без граф'ї) перекриті плав'ю: нижні одежі та земля – розбіленою лазор'ю; верхня одежа ап. Павла, Євангелія, волосся, коврики та береги – червоною охрою; німби – змішаною: червона охра, біла та трохи чорної (відтінку бузкового); світ – розбіленою охрою ясною; верхня одежа ап. Петра та звитки – ще більш розбіленою охрою ясною; тіла – добре розбіленою охрою ясною з червоною (рожевого відтінку), борода темною охрою.

Після цього рисунок перейдено густо чорною та розбіленою вздовж чорного рисунка лініями, білою з малою додачею червоної охри, покладеної ріденько. На білій одежі рисунок – червоною охрою та біля зовнішніх контурів ще дуже розбіленою червоною охрою. Тіні на тілі прокладені темною охрою, також нігті, які розбілено рисунком, уста та крапочки на Євангелії – циноброю.

ЛИСТ М.КАСПЕРОВИЧА О.НОВИЦЬКОМУ<sup>28</sup>

Вельми поважасий Олекса Петрович!

Засилаємо привітання з Коктебеля Вам та поважасий Вашій родині!

Ви, певно, чули, що я весь час перебуваю в великих затрудненнях – така вже, певно, моя дорога. Але в Криму умови життя настільки несприятливі, що я спішно перекидуюсь на Кавказ, в гори поблизу Сочі, біля Красноі Поляни, звідки одержав гарні відомості – окрім того, в лісах, в містах (місцях. – Т.Т.) колишні[х] черкеських осель, маються надзвичайні пам'ятки старин[н]і, мало досліджені – перші ж фотографії та рисунки з них я надішлю Вам.

Торік я одержав з Археологічного комітету мандат на Кавказ червня 18.1930 р., ч.1151. Дуже буду просити надіслати мені такого самого мандата з датою цього року – мандат був виданий такого змісту:

Мандат

Дан этот мандат художнику реставратору Касперовичу Николаю Ивановичу в том, что ему поручается Всеукраинским археологическим комитетом при ВУАН во время его пребывания на Кавказе изучение памятников старинного искусства путем описания, зарисовки и фотографирования. Всеукраинский археологический комитет обращается ко всем государственным учреждениям, партийным организациям, научным институциям, общественным объединениям и отдельным лицам всячески содействовать Н.И.Касперовичу в выполнении данного ему поручения.

Президент ВУАКа академик –  
за ученого секретаря ВУАКа –

На якийсь час я поступив робітником на розробки Андезитової скелі (Кармановская), але робота дуже важка і я ризкую зовсім зірвати собі руки. Тепер, одержавши від Історичного музею борг та підтримку від родичів, я в самім скорім часі перекидуюсь на Кавказ. Надіюсь ще попрацювати у Вас по реставрації, як прийде на те час. Буду дуже просити не затримати з висилкою мандата.

З поваж[анням]

(підпис М.Касперовича)

P.S. Ми чули що Ви просили Веру Павловну роздобути миндалю – я сам розпитував у кількох робітників татар з Отуз, чи не можна купити в Отузах миндалю, але вони сказали, що зимою так круто було з їжею, що весь запас миндалю поїли діти. Я ще буду розпитувати в інших місці, і коли роздобуду, то з приємністю Вам надішлю, може, ще на базарі в Феодосії.

ЛИСТ М.КАСПЕРОВИЧА Д.ГОРДЕЄВУ<sup>29</sup>

Глубокоуважаемый Дмитрий Петрович!

Шлю Вам искренний привет. Сейчас я работаю по реставрации в Реставрац[ионных] мастерских, но обстоятельства в Киеве настолько неблагоприятны, что я послал свое предложение в Национальную галерею в Грузии в Тифлис, выражая желание принять участие в реставрации и исследовании техники памятников станковой живописи.

Буду просить Вашего совета и всяческого участия в этом деле, имея в виду Ваше знание и любовь. Я мог бы предложить организовать реставрационную мастерскую с фотолабораторией с своими двумя сыновьями – старший фотограф, производит ответственные работы по фотографированию памятников искусства при реставрац[ионных] мастерских и второй – мой помощник по реставрации.

Прошу Вас известить, какие могли бы быть возможности работы для нас в Тифлисе и в Грузии вообще.

Будьте здоровы.

С уважением Н.Касперович

Мой адрес: Киев, Цитадель, 9, Всеукраинский музейный городок, корп. 29. Николаю Ивановичу Касперовичу.

[Приписка Д.Гордеева графітним олівцем: „Ответил 27.IV.1933 г. открыткой, что мало надежды, т.к. реставрац[ионные] работы ведет Шеварнадзе и есть у них штаты. Фотограф. Отказывались уже от предложенных аналогичных. Но по приезде побываю там, и если будет что-либо важное, – отпишу”].

КРЖЕМІНСЬКИЙ К. ОПИС ТЕХНІКИ РЕСТАВРАЦІЇ  
[ікони „Богоматір” М.Врубеля. 1932 р.]<sup>30</sup>

ДОДАТОК 6

Кожне з місць руйнування закріплювалося окремо.

Перед закріпленням з того чи іншого місця руйнування здійснювалася охоронна заклеювання вогкою ваткою паперу охоронної заклеювання<sup>31</sup>.

Після того за допомогою тонкого сталевого (дуже еластичного) мастахіна переносилися шматки відставшого ґрунту на папір, де вони склалися в тому порядку, як вони уклалися на дошці.

Звільнене від ґрунту місце на дошці було очищено ланцетом від нальоту солей металу. Цю операцію переводили так: на початку здійснювався верхній шар солей, після цього зіскрябувався наліт солей майже остаточно до полиску металу. На кінець роблено рівнобіжні штрихи на металі кінцем скальпеля та навкис до них такі ж штрихи. Утворювалася сітка легкої надряпки на металі.

Плівка ґрунту теж зчищався (змоченою у терпентині зі спиртом щіточкою) від нальоту солей у вигляді сивого пороку.

Очищені місця на дошці та шматк[и] ґрунту змащувалися за допомогою щіточки тонким шаром клею. (Клей<sup>32</sup>: мастикс, рицинова олія, варені на терпентині у пісочній бані).

Коли намащений клей до певного ступеня висхав, шматочки ґрунту переносилися (за допомогою щіточки тощо) на відповідні місця.

Вкладені шматки ґрунту заклеювалися папером верже (як і охоронна заклеювання).

В місцях, де ґрунт був деформований, для більшого тиску задля вирівнювання та кращого з'єднання з дошкою накладалося (приклеювалося) до трьох шарів паперу. Кожний шар – після висихання попереднього. Так закріплені місця притискалися й залишалися заклеєними до повного висихання клею<sup>33</sup>.

Реставратор (К.Кржемінський)

## ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.244. – Арк.29–30. Рукопис. Публікується вперше. Від первісного документа лишилася тільки пояснювальна записка, текст кошторису втрачено.

<sup>2</sup> 1919 року.

<sup>3</sup> Передісторія створення комісії з реставрації Софійського собору така. Навесні 1918 року відомому вченому Ф.Шміту на короткий час дозволили поставити риштування й сфотографувати мозаїки вітара. Ці роботи привернули увагу гетьманського уряду, який влітку 1918 року асигнував кошти. Восени було створено Софійський комітет на чолі з Ф.Шмітом; комітет розробив план дослідження і реставрації Софійського собору (Нестуля О.О. Зазнач. праця. – Т.1. – С.46–49). На початку 1919 року Ф.Шміт створює проект реставрації собору. Уявлення про цей проект можна скласти з публікації О.Анисимова – відомого російського дослідника давньоруського мистецтва, який разом з І.Грабарем керував Всеросійською комісією з розкриття пам'яток давньоруського малярства (Анисимов А.И. Проект реставрации св. Софии Киевской // Художественная жизнь. – 1920. – № 3. – С.10 – 12).

У цілому проект Ф.Шміта близький до церковно-археологічного напрямку реставрації, оскільки передбачає (поряд із розкриттям від пізніх нашарвань і консерваційними заходами) реконструкцію вітара собору, не оперту на будь-які автентичні рештки. Цю ідею підтримали П.Голландський, А.Дахнович, В.Леонтович, проти виступили члени комітету Г.Павлуцький, Ф.Ернст, С.Гіляров, І.Моргілевський (Нестуля О. Зазнач. праця. – С.47–48).

Проект реставрації мозаїк Софійського собору з доповненням втрачених фрагментів, очевидно, обговорювався в Софійському комітеті у зв'язку з пропозицією Псковської художньо-промислової школи перевести до Києва свою мозаїчну майстерню. Відомо, що товариш міністра освіти, відомий мистець П.Холодний звертався в листопаді 1918 року до міністра закордонних справ з проханням сприяти перевезенню до України Псковської школи, „учебні майстерні якої можна скористувати, – на його думку, – для реставрації Софійського собору” (ЦДАВО України. – Ф.3766. – Оп.1. – Спр.90. – Арк.73). Однак 28 квітня 1919 року на засіданні архітектурної секції підвідділу з ліквідації майна релігійних установ при Київському губсоцзабезі вчені (серед них були Г.Лукомський і І.Моргілевський) приєдналися до думки про неможливість будь-яких реставраційних доповнень мозаїк, але водночас просили А.Тарана, запрошеного на засідання, прислати досвідчених майстрів з Псковської художньо-промислової школи для закріплення мозаїк (Там само. – Ф.166. – Оп.1. – Спр.244. – Арк.55). На це ж засідання запросили й М.Бойчука. Напередодні, 25 квітня 1919 року, він подав до архітектурної секції пояснювальну записку й кошторис реставраційних робіт щодо закріплення тиньку первісних мальовань у хрещальні Софійського собору.

Реставраційні роботи 1919 року в соборі провадила архітектурна секція підвідділу з ліквідації майна релігійних установ. Збереглися протоколи двох засідань секції (від 28 квітня й 10 травня 1919 р.), кошторис з пояснювальною запискою М.Бойчука, а також звіти за роботу секції (з 18 березня по 12 червня 1919 р.) (Там само. – Арк.29, 30, 55, 56, 61, 61 зв., 114, 124, 124 зв., 144, 278). На основі цих документів можна уявити характер реставраційних робіт і перебіг дискусії, викликані пропозицією М.Бойчука.

Якщо ідею недоторканого збереження первісних частин пам'ятки було майже одногослоно підтримано, то спосіб закріплення тиньку фрески „Сорок мучеників” певний час дискутовано.

М.Бойчук пропонував прикріпити до стіни краї повідставалого тиньку за допомогою мідних кутиків, що трималися б на прогоничах, закручених у муровання стіни в тих місцях, де тиньку не було. Заперечення, висловлені присутніми на засіданні архітектурної секції 28 квітня 1919 року, аргументувались неестетичністю запропонованого способу (В.Волгін, І.Моргілевський). Побоявання, що далі доведеться й саму фреску прибивати цвяхами, а це остаточно зіпсує її вигляд, висловив І.Моргілевський. Саме так узвичаєно закріплювати тиньк у церковній традиції реставрації (це робили і в Софійському соборі). П.Голландський запропонував увести під тиньк цементуючий розчин, а також засклити фрески хрещальні; для фрески „Хрещення” Г.Лукомський запропонував скло замінити лосняком (Там само. – Арк.55 зв.).

Але вже на наступному засіданні, 10 травня, більшість учених підтримала пропозицію М.Бойчука. Справу виготовлення спеціального скла, щоб закрити ним фрески, очевидно, було відкладено. Комісія вирушила до собору і там, у хрещальні, вислухала пояснення М.Бойчука. Рішення було таким: „Запропонований М.Л.Бойчуком спосіб закріплення фресок принципово схвалити; виконання робіт по закріпленню тиньку хрещальні Софійського собору доручити М.Л.Бойчуку з помічниками його з числа учнів Академії мистецтв та досвідчених фахівців, щоб вже на початку робіт результати першого досвіду були представлені на розгляд Комісії для остаточної перевірки на натурі правильності та прийнятності схваленого способу. Технічну відповідальність за роботи покласти на М.Л.Бойчука, загальну відповідальність за керівництво роботами покласти на всю Комісію з ремонту собору Св. Софії при архітектурній секції” (Там само. – Арк.61, 61 зв.).

Уже в травні – на початку червня було виготовлено мідні пластини (за відомостями О.Нестулі (Зазнач. праця. – Т.1. – С.75) на заводі „Арсенал”, з цим підприємством підтримувався зв'язок і в справі одержання потрібних для роботи інструментів, а в період між 1 і 11 червня закладено пробні отвори (для прогоничів) (Там само. – Арк. 114, 124). Отже, є підстави вважати, що влітку 1919 року (починаючи з червня) М.Бойчук закріпив таким чином тиньк фрески „Сорок мучеників”, а відставання ґрунту й фарбового шару фрески „Хрещення” закріпив казеїновим клеєм, який нагнітався за допомогою пульверизатора (є згадка, що цей прийом запозичено з досвіду італійських реставраторів – див.: Афанасьєв В.А. Джерело // Культура і життя. – 1998. – № 44). Допомогали йому в цій роботі молодший брат Тимко – за спогадами О.Павленко (Павленко О.Т. „Промовте – життя моє – і стримайте сльози...” // Наука і культура: Україна. – 1987. – Вип.21. – С.367), а також його учень П.Іванченко (Білокінь С.І. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму. – С.11; Він же. Михайло Бойчук: проблеми реставрації пам'яток. – С.49).

Виходячи з сучасного рівня реставраційної практики, деякі дослідники вважають спосіб закріплення металевими анкерами неефективним. Так, однозначно негативну оцінку він дістав у публікації Л.Попової. На її гадку, „найбільш плідними були рекомендації способів закріплення тиньку цементним розчином”, а пропозиція М.Бойчука була схвалена під впливом його авторитету як „великого художника” (Попова Л.И. Охрана памятников культуры и искусства на Украине (1917–1941 гг.) // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. – Москва, 1994. – Вып.15. – С.98). Проте нам здається, що М.Бойчук не підтримав спосіб закріплення цементом, бо бачив його негативний вплив на стан фресок церкви Спаса на Нередиці в Новгороді (там стіни ззовні вкрили цементом, і тиньк втратив можливість „дихати”, від чого живопис

почав осипатись). Викликає також сумнів пропозиція вмістити фрески під скло, адже і в цьому разі припиняється вентиляція. Водночас реставраційна практика в тому ж таки Софійському соборі протягом 1950 – 1980-х років показала, що давній спосіб закріплювати фрески за допомогою нагелів, якими тиньк притискається до стіни, і досі буває найефективнішим. Тим більше не можна засуджувати спосіб, ужитий М.Бойчуком, бо йшлося про закручування прогоничів у муровання стіни, а не у фреску.

У цьому контексті доцільно згадати оцінку бойчуківської реставрації сучасниками. Жива картина постає в нотатках голови ВУАКу акад. О.Новицького: „Сьогодні (30 червня 1924 р. – Т.Т.), якраз недалеко від Софії, я зуупинився з Касперовичем, котрий йшов разом з Бойчуком з Софії. Він мене познайомив з останнім, і вони мені розповіли, що вони зараз працювали над фрескою у Софії і тамо почала виявляти[сь] фреска XVII в., під котрою безпосередн[ь]о йде і стародавня фреска, чому вони зібрали[ся] піти до мене. Зараз же усі пішли туди. І дійсно побачили голову чоловічу, значно менше натури, закинут[у] догори, так що або вона дивиться аж у саме небо, або вона лежить. Кольори цієї фрески надзвичайно ніжні. Я дуже зрадів такому відкриттю і завтра ж вранці піду до [Д.]Щербаківського й [В.] Козловської уложити з ними, щоб якнайскоріше зібрати Комісію й почати цю справу. Потім ми оглядали з Бойчуком і фрески хрещальні, котрі він же реставрував, і засобом, їм знайденим, закріпив тамо тиньк, який обвалився. Він це робить, не вбиваючи цвяхів, а загвинтивши туди гайок: безумовно, це засіб гаразд кращий, бо нема туди (тоді? – Т.Т.) ударів по фресці, а, крім того, можна з часом, коли треба, підкрутити ці гайки” (ІР НБУ. – Ф.279. – Спр.524. – Арк.4, 4 зв.). З тих самих нотаток О.Новицького дізнаємося про деякі особливості праці Софійської комісії. Він пише: „треба, щоб реставратори раніше, ніж умовитись з нами, зробили доклад про засоби, які вони вважатимуть при своїй праці, а на цей доклад закликати фахівців-хіміків” (Там само. – Спр.888. – Арк.2).

Відомо, що співпраця М.Бойчука і М.Касперовича з ВУАКом була досить тривалою і різноманітною. Їхні імена як реставраторів, що працювали в Комітеті, згадує Н.Полонська-Василенко (Зазнач. праця. – С.23, 174, 175). Як повідомляє С.Білокінь, у травні 1922 року М.Бойчук разом з І.Моргілевським оглянув Михайлівський храм Видубицького монастиря, „щоб з’ясувати можливість реставрації пошкоджених місць” (Білокінь С.І. Михайло Бойчук і проблеми реставрації пам’яток. – С.49). Між 30 червня і 8 серпня 1924 року М.Бойчук працював над розкриттям фресок Успенської церкви Єлеського монастиря в Чернігові (Смолічев П. Чернігів та його околиці за часів великокнязівських // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С.118–146; ІР НБУ. – Ф. 279. – Спр. 524. – Арк. 4, 4 зв.; Спр. 808, 849; В.Б. [Базилевич В.] Чернигов (Хроника) // Борьба классов / Исторический журнал. Центральное РСФСР. Ленинградское отделение. – 1924. – № 1 – 2. – С. 386, 387). 15 липня 1925 року М.Касперовичеві (вже як дійсному члену ВУАКу) було доручено оглянути фрески XVIII століття в південному правому приділі Михайлівського Золотоверхого монастиря „й скласти кошторис на закріплення їх” (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.4. – Спр.954. – Арк.14) (на жаль, невідомо, чи проведено цю консервацію). 18 лютого 1926 року ВУАК доручив К.Мощенку й М.Касперовичу оглянути трапезну Братського монастиря (на Подолі) у зв’язку з самовільною перебудовою її, а 24 лютого вирішено було „прохати М.І.Касперовича оглянути трапезну церкву, коли будуть у ній риштовання” (ІР НБУ. – Ф.279. – Спр.888. – Арк.6). Як подає О.Нестуля, у 1928 – 1929 роках М.Бойчук і М.Касперович взяли участь у дослідженні

стану Софійського собору (Нестуля О.О. Зазнач. праця. – Т. I. – С. 182).

<sup>4</sup> Йдеться про реставраційні роботи у Св. Софії в 1843 – 1853 роках (див.: Ганзенко Л. Федір Солнцев: спроба наукової реабілітації // Пам’ятки України. – 1999. – Ч. 1. – С.111–121).

<sup>5</sup> Це припущення М.Бойчука підтверджується архівними документами (див.: Ганзенко Л.Г. Зазнач. праця. – С.116).

<sup>6</sup> З докладного дослідження М.Окунева 1915 року стає зрозумілим, що фрески, виявлені в хрещальні в 1882 році, уже на той час мали ознаки руйнації: тиньк у багатьох місцях повипадав, подекуди, особливо на стиках стін, у мурованні з’явилися глибокі тріщини. Зокрема тріщину в абсиді видно на світліні, вміщеній у табл. V (Окунев Н.Л. Крещальня Киево-Софийского собора // Записки отдела русской и славянской археологии Русского археологического общества. – Петроград, 1915. – С.5.).

<sup>7</sup> Далі аркуш обірано.

<sup>8</sup> ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.6 – Спр.6132. – Арк.115. Машинопис. Публікується вперше.

<sup>9</sup> В наявному у слідчій справі документі М.Касперович повідомляє, що народився у сім’ї поміщика-дворянина на хуторі Лапин Ріг під Козельцем Чернігівської губернії. У Козельці його батько мав 300 десятин землі й маєток (ЦДАГО України. – Ф.263. – Оп.1. – Спр. 60750. – Арк.20). Точно відомий рік його народження – 1885. Єдиний раз дата народження згадується в написаній В.Зуммером біографії М.Касперовича – 18 грудня 1886 (!) року (ЦДАМЛМ України. – Ф.358. – Оп.1. – Спр.819. – Арк.1), однак вона потребує перевірки.

<sup>10</sup> З видання про Краківську академію красних мистецтв довідуємося, що вчився він у Юліана Панькевича (Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie 1895–1939. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. – S. 302). З невідомої причини на слідстві М.Касперович твердив, що в нього незакінчена вища освіта (ЦДАГО України. – Ф.263. – Оп.1. – Спр. 60750. – Арк.20).

<sup>11</sup> Точніше – до серпня 1910 року, коли М.Бойчук, С.Налепінська (його майбутня дружина) і М.Касперович їдуть у подорож до Італії, а за місяць (у вересні) М.Бойчук повертається до Львова. О.Ріпко вважає, що разом з ним до Львова прибув і М.Касперович (Ріпко О.О. У пошуках страченого минулого. – Львів, 1996. – С.18).

<sup>12</sup> Про паризький період життя М.Касперовича та його участь у першій „Паризькій школі” М.Бойчука див.: Ріпко О.О. Зазнач. праця. – С.14, 15, 52. На жаль, ми не знаємо, де саме в Парижі М.Касперович міг ознайомитись з діяльністю реставраторів, найімовірніше – у якомусь з паризьких музеїв. Відомо, що він користувався довідниками Рі-Пако (Ris-Paquot) з реставрації, виданими наприкінці XIX століття в Парижі (ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.523. – Арк.198).

<sup>13</sup> Разом з М.Бойчуком. Як встановила О.Ріпко (Зазнач. праця. – С.22 – 24), М.Касперович разом з С.Налепінською і Х.Шрамм становили ту „школу Бойчука”, про яку згадує І.Свенціцький: „Михайло Бойчук працював зі своєю школою від 1910 – 1914 рр. переважно в стінах Національного музею, де він і консервував ряд цінних ікон XV і XVI в.” (Свенціцький І. XXV літ діяльності Нац[іонального] музею // Двадцятьп’ятьліття Національного музею у Львові / Зб. під ред. І.Свенціцького. – Львів, 1931. – С.15).

<sup>14</sup> М.Касперович чомусь не згадує про те, що він, разом з М.Бойчуком і (за О.Ріпко) Х.Шрамм, реставрував іконостас Трисвятительської церкви села Лемеші під Козельцем. Дозвіл на реставрацію був отриманий, за тодішніми правилами, від Імператорської археологічної комісії, роботи тривали (з перервами) в 1912 – 1915 роках



(Ріпко О.О. Знач. праця. – С.23–24). Проте Н.Асеева й С.Білокінь, покликаючись на спогади сучасників М.Бойчука, висловлюють припущення про виконання також мальовань цього храму (Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: Конец XIX – начало XX века. – С.191; Білокінь С. Михайло Бойчук: проблеми реставрації пам'яток. – С.48).

<sup>15</sup> До того часу належить світлина, вміщена у виданні „Двадцять-п'ятьліття Національного музею у Львові”, де М.Касперович представлений разом з А.Ертелем, В.Кричевським, П.Покришкіним і В.Пещанським.

<sup>16</sup> У 1918 році М.Касперович на запрошення В.Кричевського переїхав разом з сім'єю до Миргорода (ЦДАГО України. – Ф.263. – Оп.1. – Спр. 60750. – Арк. 20, 23), де працювали С.Налепінська-Бойчук, а також І.Падалка й О.Бізоков – учні М.Бойчука.

<sup>17</sup> Відомо, що на згаданій осінній виставці 1921 року серед інших експонувались роботи М.Бойчука та його майстерні, з робіт М.Касперовича привертала увагу його жіночий портрет (Шлях мистецтва. – 1922. – №1). В опублікованому С.Білокінем „Каталозі 2-ї звітної виставки Української академії мистецтв” (К., 1987) зазначено 8 творів М.Касперовича, виконаних темперою.

<sup>18</sup> Точна назва – Українська академія наук.

<sup>19</sup> Дослідження організував ВУАК (Макаренко М. Найдавніша стінопись княжої України. – С.7–14). Під час дослідження під шаром новішого тиньку було виявлено фрагмент фрески XII століття – єдиної, що збереглась від автентичних мальовань пам'ятки. Пізніше це зображення атрибутовано як „Св. Текля”. 1927 року через загрозу осипання тиньку фрески проф. Д.Кіплік переніс її до Чернігівського музею, згодом, під час війни, вона зникла. На запрошення вчених М.Касперович, як пише про нього М.Макаренко, „один з самих обережних реставраторів... легенько зняв білувату порошню з поверхні, яка залишалась від нового тиньку... і промив розпис дистильованою водою з невеликим додатком білка”, завдяки чому фарбовий шар був закріплений, а кольори виявили свою насиченість і тон.

Як впливає з опублікованого в „Пам'ятках України” (1999. – Ч. 1. – Додаток: Архів. – С.ХХVII) документа, М.Касперович виконав і копію фрески „Св. Текля” – очевидно, того ж таки 1923 року (до речі, про копіювання її трьома художниками згадує й М.Макаренко), і ця копія була в Спаському соборі Чернігова, звідки під час війни її вивезено до Німеччини.

З 1923 роком пов'язаний спогад Є.Піскорської про подорож у червні – липні до Чернігова пароплавом викладачів і студентів Київського художнього інституту (серед професорів був і М.Бойчук): „У Чернігові працював художник-монументаліст, професор Касперович (так в оригіналі. – Т.Т.), який охоче відгукнувся на наше прохання бути гідом під час огляду пам'яток культури та мистецтва Чернігова” (Піскорська Є.В. Навчаючись, я пережила кілька реорганізацій вузу // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К.: УАМ, 1994. – Зб. I. – С.108).

<sup>20</sup> З 7 травня до 21 червня 1925 року стажувався в Ленінграді, у реставраційній майстерні Державного російського музею з проблеми розкриття ікон від пізніх замальовань і потемнілих покриттів (у завідувача майстерні М.Околовича); в Москві – у Центральних державних реставраційних майстернях (ЦДРМ) – очевидно, з питань реставрації іконопису і творів на полотні (у Г.Чирікова й Д.Богословського) і в Державній Третьяковській галереї, у завідувача реставраційної майстерні О.Рибникова, який тоді досліджував малярську техніку російських майстрів XVIII – XIX століть за допомогою мікро- і макрофотознімання, застосовував хімічний і спект-

ральний аналізи при визначенні малярських матеріалів, а також спеціальне фотознімання з кольоровими фільтрами для дослідження робіт під потемнілими лаками. Нарешті, спілкування з керівником ЦДРМ І.Грабарем – відомим дослідником давньоруського мистецтва, організатором першого міжмузейного реставраційного закладу – могло допомогти М.Касперовичу зорієнтуватись у деяких питаннях теорії реставрації.

<sup>21</sup> ІР НБУ. – Ф.279. – Спр.836. – Арк.1. Машинопис, правки олівцем О.Новицького. Публікується вперше.

<sup>22</sup> Там само. – Арк.2–3.

<sup>23</sup> Там само. – Арк.4–4 зв.

<sup>24</sup> Там само. – Арк.5.

<sup>25</sup> ЦДАВО України. – Ф.166. – Оп.11. – Спр.523. – Арк.84 – 86 зв. Рукопис. Цей фрагмент реставраційного щоденника М.Касперовича – унікальне свідчення про майже повний збіг порядку й принципів описування стану збереженості пам'ятки (до і в процесі реставрації) 70-річної давності з нинішніми правилами.

<sup>26</sup> Йдеться про суцільну паволоку.

<sup>27</sup> Невідомо, яким чином визначено пігменти фарбового шару (візуально чи за допомогою мікрохімічних досліджень).

<sup>28</sup> ІР НБУ. – Ф.279. – Спр.1154. – Арк.1, 2 зв. Рукопис. Публікується вперше. Виходячи зі змісту листа, його можна датувати 1931 роком.

<sup>29</sup> ЦДАМЛМ України. – Ф.208. – Оп.1. – Спр.164. – Арк. 1, 1 зв. Рукопис. Публікується вперше.

<sup>30</sup> ІР НБУ. – Ф.279. – Спр.855. – Арк.1, 1 зв. Машинопис.

Руйнування ікони пензля М.Врубеля „Богоматір з дитиною” з іконостаса Кирилівської церкви розпочалося ще в 1927 році, коли тріснула цинкова дошка (Протокол засідання комісії по реставрації живописи Госстрою УСССР по вопросу методики и технологии реставрации икон Врубеля в Кирилловской церкви г.Киева // Гос. Комитет Совета Министров УСССР по делам строительства. Республиканские специальные научно-реставрационные производственные мастерские: Научно-технический отчет о реставрации икон М.А.Врубеля из иконостаса Кирилловской церкви. – К., 1969. – С. 1). Близько 1930 року пам'ятку передано до Реставраційної майстерні ВМГ. Протягом 1930 – 1932 років її відреставрував К.Кржемінський, причому після закриття РМ ВМГ закінчив роботу вже у ВХРРМ (ЦДАМЛМ України. – Ф. 208. – Оп. 1. – Спр. 325. – Арк. 7, 12; ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк. 35). Гадаємо, такий докладний опис методики консервації ікони М.Врубеля К.Кржемінський зробив на прохання голови ВУАКу акад.О.Новицького. За свідченням директора ВХРРМ М.Вайнштейна, „стан Мадонни був надзвичайно тяжкий, з неї загрозливо обсипався ґрунт разом із фарбою, що згортались у вигляді мушель. Особливо пошкоджені були обличчя Христа і [мафорій] на постаті Богородиці. Невеликі щодо площини пошкодження були на обличчі та на руках Мадонни... Довелося перевести мозаїчну роботу (під збільшувачим шклом) для з'єднання окремих частин малювання. Крім того – здійснити солі окису металу (цинк), на якому написано Мадонну” (ЦДАВО України. – Ф. 166. – Оп. 11. – Спр. 528. – Арк.35–35 зв.).

<sup>31</sup> На ікону ще на місці було накладено профілактичну заклеюку з паперу „верже” на 30%-му крохмальному клейстері, після того її перевезено до майстерні (Протокол засідання... – С.1.).

<sup>32</sup> Власне, не клей, а олійно-смоляний лак.

<sup>33</sup> На жаль, невідомо, чи було після видалення укріплювального заклеєння заповнено втрати живопису реставраційним ґрунтом і чи його тоновано. Загалом виконана робота свідчить про високий професійний рівень К.Кржемінського, що визнав і відомий київський реставратор П.Войтко в 1967 році (Протокол засідання... – С.1.).