

ТЕТЯНА ТИМЧЕНКО, ДАР'Я ПЕТЛІНА

ДО ВИТОКІВ ЕКСПЕРТИЗИ ЖИВОПИСУ В УКРАЇНІ

Експертиза та атрибуція творів живопису є невіддільною складовою історії мистецтва, музейної справи, антикварного ринку. Експертиза — це первісний етап дослідження, у процесі якого намагаються отримати об'єктивні дані про твір мистецтва. Завдання стилістичної та технологічної частин експертизи полягає у тому, щоб встановити відповідність стилістики твору його матеріальним характеристикам, а також наявність пізніших нашарувань та змін [8, 184]. Експертиза передбачає поглиблений аналіз стану збереженості, техніко-технологічних особливостей твору, що іноді можуть дати вказівку на те, у якій країні та в який час його створено (а також чи відповідають матеріали живопису гіпотетичним атрибутивним ознакам); чи цей твір є оригіналом, копією або фальсифікатом; підпис нанесено одночасно чи пізніше, автором чи іншою особою. Ці об'єктивні дані необхідно зіставити з відомостями, отриманими внаслідок стилістично-порівняльного аналізу, пошуку архівних

і оприлюднених у науковій літературі свідчень. Результатом комплексної діяльності має стати відповідь на питання авторства й часу появи твору живопису (тобто його атрибуція).

Атрибуція зосереджена на тому, щоб аргументовано довести належність твору певному авторові чи колу майстрів, розрізнити творчий доробок учителя та його учнів і послідовників, сформулювати гіпотезу щодо часу створення пам'ятки, особливостей іконографії, історичних обставин і т. ін., спростувати помилкові твердження попередників.

Потреба в експертизі творів мистецтва, розуміння її необхідності формувались під впливом багатьох факторів. Це, передусім, розвиток історії мистецтва, музейництва, антикварного ринку; формування поняття автентичності у сфері охорони й реставрації культурної спадщини; значне розширення арсеналу методів досліджень протягом останніх ста років. Висновки, що спирались на традиційні атрибуції або зовнішню стилістичну подібність, стало можливим

перевірити іншими методами, які походять із природничих наук.

У ХХ ст. розвиток інструментальних методів дослідження у галузі мистецтва змінює уявлення про твір живопису — нині він сприймається дослідниками не лише як площина із зображенням, але також як багатовимірний об'єкт зі складною пошаровою структурою, де кожен елемент впливає на загальне уявлення про художній образ (як це показано, наприклад, у працях Ю. Гренберга, Ю. Боброва [1; 2]).

Подібний «стереоскопічний», за словом Л. С. Міляєвої [9, 46], погляд на твір живопису як нерозривне поєднання двох начал: образно-художнього (площина картини) й матеріального (багатошарова структура, утворена поєднанням різноманітних за походженням твердих і рідких речовин) — складався, передусім, у середовищі пам'яткоохоронців і реставраторів ще на початку ХХ ст. Із примноженням відомостей про особливості технології (матеріали основи, ґрунту, фарбового й покривного шарів; способи їх обробки та поєднання) і живописної техніки (товщину й розподіл фарбових паст, кінетику мазків фарби, фактуру живописної поверхні) з'явилась можливість їх систематизації та порівняння. У світі відкрито лабораторії з матеріалознавчого аналізу пам'яток культури. Розпочато формування баз даних технологічних особливостей окремих художніх шкіл і майстрів. Стало очевидним, що вони значно доповнюють, а іноді й коригують відомості, здобуті звичним шляхом атрибуції.

Вагомий внесок у вивчення творів

мистецтва зроблено завдяки науковій реставрації. Як зазначає В. Цитович [17, 51–53], реставраційний метод дослідження, виокремлений як самостійний і специфічний метод вивчення творів мистецтва, дозволяє розрізнити у структурі пам'ятки автентичні частини та все, додане пізніше, що є надзвичайно важливим для уявлення про її первісний вигляд, а звідси — і для достовірних висновків мистецтвознавців.

Частина мистецтвознавців і далі сприймає твір як незмінну даність, не розрізняючи в ньому первісні та додані елементи, не розуміючи тих видозмін, що зумовлені дією часу або свідомими видозмінами (поновленням, пристосуванням, реставрацією та ін.). Тривалий час *перевірка алгеброю гармонії*, вивчення окремих дрібних проб, узятих із ґрунту й живопису, дослідження у невидимих зонах і т. ін. навіть сприймалися вороже, оскільки мистецтвознавці вважали неприйнятною саму ідею умовного «розтинання» твору живопису на окремі елементи. Такі уявлення зумовлено слабкою обізнаністю із можливостями техніко-технологічних досліджень, які є суттєвим доповненням до стилістичного аналізу. З іншого боку, типовим явищем нашого часу (початку ХХІ ст.) стала переоцінка значення техніко-технологічних досліджень. Дехто вважає сам факт їх проведення підтвердженням автентичності твору або сподівається отримати відповідь про автора, наприклад, на підставі даних про пігментний склад. Насправді ж переконливий експертно-атрибуційний висновок має враховувати всі аспекти твору мистецтва.

Тим більш цікаво дізнатись, що в Україні, задовго до виникнення відділів і лабораторій із дослідження творів мистецтва, окремі вчені виявляли інтерес до матеріалознавчої експертизи творів мистецтва.

На думку Л. С. Міляєвої, першим українським мистецтвознавцем можна було б назвати єпископа Якова Сушу, автора книги «Фенікс, тричі воскреслий...» про чудотворну ікону Холмської Божої Матері (*іл. 1*), перше видання якої датоване 1646 р. Він детально описує пози й характерні жести постатей, емоційний вплив ікони на глядача; намагається встановити, якими були первісні кольори живопису, що на той час перебували під темним шаром забруднень. Та найцікавішим є те, що Я. Суша зазначає стан збереженості ікони — всі ушкодження, завдані їй вандалами, і ретельно описує характер її *ран*. Потемніння фарб він пояснює несприятливими умовами зберігання ікони. Уперше, можливо, не лише в українській літературі, Я. Суша звертає увагу на технологічні особливості пам'ятки — кількість дощок основи, розміри іконного щита (за тодішніми мірами довжини): «вдовж той образ святий на півтора ліктя і мало не на чверть, вшир — на пів п'ятої чверті, завгрубки з два пальці, з трьох дощок складений» [19].

Вид деревини — кипарис — стає для нього доказом автентичності, тобто належності ікони пензлеві апостола Луки (про це, очевидно, був зроблений за його розпорядженням напис на тильному боці ікони) (*іл. 2, 3*). Л. С. Міляєва називає підхід Я. Суші «музейним», або

«люстраційним», зазначаючи його незвичність для XVII століття [9, 46].

Прикладів подібного підходу не було аж до XX ст., коли з'являється нова плеяда українських мистецтвознавців. Частина з них обирає найбільш звичний шлях стилістично-порівняльного аналізу зображення, вивчення іконографії та історичних відомостей. Однак дехто проявляв інтерес і до інших аспектів твору мистецтва, а саме особливостей живописної техніки, технології, стану збереженості.

Василь Щавинський (1868–1924), хімік-технолог із європейською освітою, хоча і працював у Петербурзі, однак був свідомим українцем [5]. З молодих років захопився західноєвропейським мистецтвом, став знавцем у галузі історії живопису й водночас — реставрації, техніки й технології мистецтва. У 1908 р. у виданні «Старые годы» вийшла друком значна за обсягом його стаття «О материалах старинной картины». Аналізуючи тодішню ситуацію, спираючись на власні спостереження та праці західноєвропейських учених кінця XIX — початку XX ст., В. Щавинський вказує на крайню мізерність даних про матеріальні складники творів живопису. Справді, інтерес до техніко-технологічного аспекту мистецької спадщини активізувався у XIX ст. у напрямі збирання (перекладу, коментування) та апробації на практиці рецептів зі старовинних трактатів про живопис. Аналітичні методи дослідження окремих творів мистецтва подекуди також застосовувались, однак лише спорадично. В. Щавинський зазначає, що способи обробки дощок або полотен



Іл. 1. Ікона Холмської Божої Матері. XI ст. Візантія. Дерево (кипарис), темпера, золочення. 96,5×66,5. Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони (Луцьк). Загальний вигляд



Іл. 2. Ікона Холмської Божої Матері. Тильний бік (загальний вигляд у інфрачервоній зоні спектру). Фото В. І. Цитовича



Іл. 3. Ікона Холмської Божої Матері. Тильний бік (фрагмент у інфрачервоній зоні спектру). Фото В. І. Цитовича

можуть вказати на ту чи ту країну й час походження твору, наводить ряд прикладів, узятих із праць англійця Ч.Л.Істлейка, француза П.Меріме, німців Т.Фріммеля, Е.Бергера та ін. сучасників. Водночас він зауважує, що ці відомості можуть бути легко поповнені шляхом хімічного дослідження картин, що, на жаль, досі майже не провадиться [18, 268]. Дослідник докладно описує процес руйнування творів живопису, класифікує типи кракелюру (тріщинок у ґрунті й фарбовому шарі); аналізує фарби на предмет застосування цих відомостей для експертизи творів живопису. В.Щавинський завершує статтю такою думкою: «Літературні джерела давнини досі ще не зовсім вичерпані, безперечно, вони дадуть нам ще багато цікавих і важливих відомостей, однак ще більш беззаперечно, що ці відомості не задовольнять потреби науки і їй до-

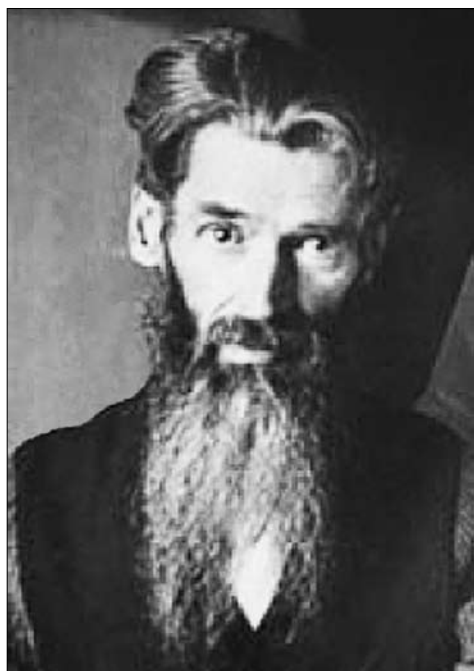
ведеться звернутись до *безпосереднього точного вивчення досліджуваних об'єктів* [курсив мій. — Т.Т.], звернувшись за допомогою до методів, вироблених фізикою та хімією. Особливо значних результатів можна очікувати від впровадження оптичного й хімічного аналізів до вивчення фарб: воно обіцяє дати нам повне й точне уявлення про палітру кожного з великих майстрів старовини» [18, 280].

Коли у 1919 р. у Петрограді був організований Інститут археологічної (з 1931 р. — історичної) технології (ІАТ — ІІТ), В.Щавинський (до своєї загибелі у 1924 р.) очолював відділ живописної техніки. Цікаво, що в 1937 р. планувалось співробітництво ІІТ з Інститутом історії матеріальної культури ВУАН у напрямі спільних випробувань розроблених ІІТ методів реставрації та обміну лабораторним досвідом, з Українським

центральному історичному музею та з Херсонським музеєм — з питань реставрації [6, 28].

Володимир Пещанський (1873/ 75–1926) — інженер-архітектор, знавець іконописної техніки, реставратор (*ил. 4*). Після Жовтневого перевороту емігрував до Львова, де на запрошення директора І. Свенціцького нетривалий час працював реставратором Національного Музею у Львові. Автор статті про Богородчанський іконостас [12], де представлено детальний аналіз техніки виконання живопису: на його думку, частина ікон написана безпосередньо Йовом Кондзелевичем, в той час як інша — групою його помічників. У певних випадках Пещанський навіть вирізняє дві манери в одному творі: «Так, наприклад, у двох намісних іконах Богоматері і Спаса (*ил. 5, 6*) — лице і постать Дитяти безперечно виконані Кондзелевичем, а лице самої Богоматері і Спаса він тільки поправляв. В правому углові намісної ікони Спаса (*ил. 6*) находимо навіть підпис: «Іовъ 1698», без додатку «власною рукою», що скоріше свідчить про догляд майстра, як про його власне виконання усеї ікони». Сучасні дослідники підтверджують ряд міркувань Пещанського щодо атрибуції та перемальовань ікон [10, 10–13].

Далі Пещанський, згадуючи ще два іконостаси, виконані тією самою групою іконописців, зазначає: «За спільне походження згаданих ікон у сих трьох місцевостях промовляє ще одна — на перший погляд незначна — технічна подробиця у способі скріплення дощок. При кінці 17 і на початку 18 вв., щоби дошки не розклеювалися, в міс-



Ил. 4. Володимир Пещанський

цях, де вони були сплені, накладали прядива, промоченого в клею; дошки Кондзелевича на іконостасі є скріплені кінським волосом і так само скріплені є дошки згаданих ікон з Надніпрів'я» [12, 13–14]. Отже, технологічна особливість скріплення дощок іконного щита в цьому разі подається як експертна ознака на доказ спільності походження трьох іконостасів.

Стефан Таранушенко (1889–1976) — видатний український мистецтвознавець. У статті «Український іконостас» (перший варіант — 1917 р.), описуючи міднолитий складень — копію іконостаса Великої лаврської церкви, С. Таранушенко звертає увагу на таку технічну подробицю, як відсутність рельєфного різьблення по левкасу: «Слід



Іл. 5. Ікона Богоматері з Немовлям з намісного ярусу Богородчанського іконостасу. Фото з видання 1926 р.



Іл. 6. Ікона Спаса з намісного ярусу Богородчанського іконостасу. Фото з видання 1926 р.



Іл. 7. Михайло Драган

зазначити, що тло ікони Спаса, як і всіх інших ікон іконостаса, гладке, не оздоблене ритим в левкасі орнаментом, як звичайно бачимо на іконостасних іконах другої половини XVII ст. Німби, як на іконі Спаса, так і на всіх іконах, теж гладенькі, не орнаментовані» [13, 147].

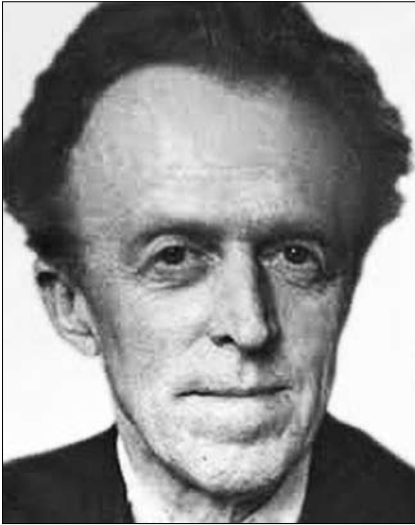
Михайло Драган (1899–1952) — відомий дослідник українського мистецтва (іл. 7), зокрема, дерев'яного різьблення. Крім орнаментики та прийомів її виконання, одним із перших серед українських мистецтвознавців намагався пов'язати технічні прийоми виконання різьблення з тими чи іншими історичними періодами розвитку мистецтва. Так, описуючи царські врата з Холмщини, вказує, що вони *«не мають уже довбаних у дощці ковчезних рам, але рамки накладені, як то почало входити в моду в іконах на схилі XVI ст.*

і широко було прийнято в оформленні ікон у першій половині XVII ст.» [7, 42].

Сергій Гіляров (1887–1946) — мистецтвознавець, головний хранитель Музею мистецтв ВУАН (іл. 8). У зв'язку з дослідженням новознайденого диптиха Лукаса Кранаха Старшого «Адам і Єва» у 1929 р. він подає точний опис стану збереженості, ретельне обґрунтування методики реставрації (виконаної реставратором Київської картинної галереї Т. І. Децем), зокрема, чому слід було відмовитись від запропонованого Д. Й. Кіпліком перенесення живопису на нову основу (з дерева на полотно). Водночас С. Гіляров обґрунтовує необхідність роз'єднати скріплені стулки диптиха наближенням до автентичного стану твору, покликаючись на аналогічні випадки.

Розвідка С. Гілярова є прикладом комплексного підходу, коли стилістичні риси зіставлені із техніко-технологічними аспектами: «Що картина наша є оригінал, не підробка, не копія, — про це, здається мені, багато казати не доводиться. Належність її до XVI ст. не може викликати жодних сумнівів; — стан малювання, характерні розколини — кракелюри, що сіткою вкривають усю поверхню картини, — достатнє свідoctво за її вік. Білий, кольору слонової кости ґрунт, на якому вона написана, — властивий для німецької школи поч. XVI століття.

Але, — копія? — «італійська копія XVII—XVIII ст.», висловився, оглянувши нашу картину, один відомий і шановний московський художник. Мушу одверто висловитися: казати таке мо-



Іл. 8. Сергій Гіляров

жуть тільки люди, абсолютно із старим мистецтвом не обізнані.

Проте для тих, хто все ж таки бажає доводів, можна вказати на сліди олівця, примітні під шаром фарби на ногах і на тілі Єви. Це ознаки активної, з натури, роботи художника, що шукав потрібного йому контура, — лінії творчого вагання, а не пасивно упевнені риси копійста. Отже наша картина оригінал, а не копія, сумніву тут бути не може» [3, 9–10].

С. Гіляров виконав ще ряд ґрунтовних атрибуцій творів західноєвропейського живопису і був визначним ерудитом, про що свідчать складені ним тексти каталогів Музею мистецтв ВУАН.

Окреме місце у історії української експертизи посідають реставратори.

Микола Касперович (1885–1938) — найбільш знаний музейний реставратор 1920–1930-х років у Києві, фахі-

вець із техніки й технології старого живопису (іл. 9). Описуючи експонати київських музеїв (Всеукраїнський музейний городок, Музею мистецтв ВУАН), крім стану їх збереженості, висловлював припущення стосовно їх атрибуції (порівнюючи з творами у музеях Італії та Луврі, які йому довелося бачити). У окремих випадках він детально описує техніку живопису, даючи прекрасні зразки, особливо темперної іконописної техніки, якою він володів досконало й викладав на практичних семінарах наприкінці 1920-х років (на кафедрі мистецтвознавства ВУАН) [15, 53].

У Реставраційній майстерні ВМГ з кінця 1920-х років тривало співробітництво з фахівцем Політехнічного інституту хіміком Ніколаєвим, а також із викладачем Гірничого інституту та КДХІ В. Ю. Лоханько, які виконували мікрохімічні дослідження проб із творів живопису. Так, у 1929р. було визначено пігменти фарбового шару ікони «Св. Апостоли Петро і Павло» XVI ст., НХМУ [15, 67]. Виразне спрямування до техніко-технологічної експертизи проглядає у планах майстерні: рент-



Іл. 9. Микола Касперович

генографування музейних експонатів, комплексне вивчення груп пам'яток: «Дослід техніки малювання з хімічними випробуваннями матеріалу та фіксацією фото і рентгенографією грецького малярства XII–XIV ст. та українського малярства XVII–XVIII ст. зі збірок ВМГ; поставлення дослідів технік малювання XII–XIV та XVII–XVIII ст. практичним шляхом (виготовлення зразків)» [16, 438–439]. На жаль, унаслідок розформування Реставраційної майстерні ВМГ цим планам не судилося втілитись у життя.

Працівники заснованої у 1938 р. у Києві Державної науково-дослідної реставраційної майстерні (ДНДРМ, нині ННДРЦУ) уже з перших років існування закладу вважали експертно-атрибуційний аспект діяльності доволі важливим у своїй праці.

Микола Черногубов (1973–1941), мистецтвознавець, ерудит і знавець у багатьох галузях мистецтва, працював у Третяковській галереї, а в Києві став співробітником Всеукраїнського музейного городка й консультантом Державної науково-дослідницької реставраційної майстерні [7]. Відомо сім його публікацій 1938–1941 років, присвячених уточненню музейних атрибуцій живописних творів з українських музеїв. У останній статті 1941 р. «За наукове обґрунтування атрибуцій» («Образотворче мистецтво», № 4) він доводить, що не можна покладатись на інформацію у етикетках, написах і навіть підписах. М. Черногубов аналізує один із портретів, що приписувався пензлю С. Зарянка, де він виявив пізній підпис поверх лаку, а графіка і спосіб нанесен-



Іл. 10. С. Григор'єв. Портрет В. Лоханько. НХМУ

ня підпису й дати не відповідають автографам майстра, рівень художньої майстерності також не підтверджує авторство цього відомого портретиста [11].

Варвара Лоханько (кінець XIX ст. — 1946?) — хімік, викладач Художнього технікуму (іл. 10), доцент Гірничого інституту, викладач технології та хімії малярських матеріалів Київського державного художнього інституту, співробітник ДНДРМ, автор кількох праць, присвячених технології та дослідженню творів живопису (1920–1930-і роки) [14]. Виконувала мікрохімічне дослідження ґрунту й фарбового шару музейних експонатів [15, 53].

Особливо цікавим у аспекті зазначеної проблематики є рукопис статті, створений 1941 р., що зберігається у бібліотеці Національного науково-дослідного реставраційного центру України і

має назву «Методика технічного й технологічного аналізу живопису».

Основні висновки статті такі:

1. Праця технолога має передувати праці мистецтвознавця. (Нині також вважають, що для уникання хибних шляхів і невірних висновків логічніше розпочинати дослідження з матеріалознавчої експертизи).

2. Мета і завдання технологічного аналізу: дати фактичний матеріал мистецтвознавцеві для його остаточних висновків. (Актуальна на сьогодні думка. Ті відомості, які можуть дати спеціальні матеріалознавчі дослідження, вказують на епоху, особливості авторської техніки, автентичність окремих частин живописного зображення та підпису. Стилiстичний аналіз, проведений мистецтвознавцем, має бути обов'язково зіставлений з результатами матеріалознавчої експертизи).

3. Показані можливості візуального обстеження стану збереженості й технологічних особливостей основи, ґрунту, фарбового шару й лакового покриття, висновки якого можуть вказати на час створення і навіть авторство. (Останнє твердження видається занадто оптимістичним, однак на той час вчені були охоплені ентузіазмом щодо нових методів дослідження й перебільшували їх роль. Скоріше, це побажання на майбутнє — і для нас також — зібрати такі відомості, які дозволили б ідентифікувати країну походження, наприклад, як пише Лоханько, «за формою цвяхів чи способом в'язки підрамка»).

4. Жодна школа не готує фахівців-технологів у галузі дослідження живопису. В. Лоханько пропонувала у май-

бутньому включити до програми підготовки мистецтвознавців комплекс знань із технології живописних матеріалів. (Проблема ця і досі не здобула свого вирішення. Напрямок дослідження техніко-технологічних особливостей творів мистецтва обирають поодинокі хіміки-аналітики та реставратори. Подібних фахівців обмаль. Мистецтвознавців, які б присвятили себе цьому аспектові, в Україні немає).

Наостанок В. Лоханько подає цілком слушне зауваження: *на основі технологічних даних не можна зробити однозначний висновок про час створення та авторство, однак мистецтвознавець має добре володіти знаннями в цій галузі для підтвердження власних висновків мистецтвознавчого характеру.*

Важливість статті «Методика технічного й технологічного аналізу живопису» полягає також у визначенні методів, якими користувалась В. Лоханько наприкінці 1930-х — на початку 1940-х років. Це мікроскопне обстеження поверхні живопису та відібраних проб (проба лаку, узята з краю картини, вивчалась на предметному склі при 200-кратному збільшенні); спостереження за кольором видимої ультрафіолетової люмінесценції (у світлі кварцової лампи); визначення міцності ниток полотна на динамометрі Шоппера; прожарювання проби на кінчику платинового дроту, а також якісні реакції мікрохімічного аналізу для визначення в'язки, пігментів, смол.

Зважаючи на те, що техніко-технологічна експертиза живопису на той час лише почала формуватись як окре-

мий напрям діяльності у світовій практиці, навіть цей перелік методів показує значну обізнаність і високий рівень підготовки В. Ю. Лоханько як хіміка та знавця історичних технологій.

Висновки. Експертно-атрибуційна діяльність українських вчених розвивалась переважно у ХХ ст. у руслі академічного мистецтвознавства, музейництва, наукової реставрації культурної спадщини. Ряд положень, на-

ведених у їх працях, не втратили актуальності й на сьогодні. За сьогоднішнього рівня розвитку експертної діяльності в Україні думки, висловлені в минулому українськими вченими, зможуть дати вірні орієнтири дослідникам творів мистецтва України, спрямувати їх зусилля у напрямі комплексного дослідження творів мистецтва для отримання найбільш об'єктивних даних про них.

Список ілюстрацій:

1. Ікона Холмської Божої Матері. XI ст. Візантія. Дерево (кипарис), темпера, золочення, 96,5×66,5. Загальний вигляд. Волинський краєзнавчий музей, Музей волинської ікони (Луцьк).
2. Ікона Холмської Божої Матері. Тильний бік (загальний вигляд в інфрачервоній зоні спектру) Фото В. І. Цитовича.
3. Ікона Холмської Божої Матері. Тильний бік (фрагмент в інфрачервоній зоні спектру). Фото В. І. Цитовича.
4. Ікона Богоматері з Немовлям з намісного ярусу Богородчанського іконостасу. Фото з видання 1926 р.
5. Ікона Богоматері з Немовлям з намісного ярусу Богородчанського іконостасу. Фото з видання 1926 р.
6. Ікона Спаса з намісного ярусу Богородчанського іконостасу. Фото з видання 1926 р.
7. Михайло Драган. Фото.
8. Сергій Гіляров. Фото.
9. Микола Касперович. Фото.
10. С. Григор'єв. Портрет В. Лоханько. НХМУ.

Література:

1. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. — М.: Эдсмит, 2004. — 344 с.: ил.
2. Гренберг Ю. И. От фаюмского портрета до постимпрессионизма. — М.: ИД «Искусство», 2004. — 266 с.: ил.
3. Гіляров С. Новознайдений твір Кранаха в Музеї мистецтва Всеукраїнської Академії наук. — К.: Музей мистецтв ВУАН, 1929. — 22 с., іл.
4. Драган М. Д. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. — К.: Наукова думка, 1970. — 203 с.
5. Живкова О. В. Колекціонер В. О. Щавінський // Ханенківські читання. — Вип. 3. — Мат. наук.-практ. конф., Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. — К.: Київ, 2001. — С. 3–18.
6. Жукова Н. Н. Деятельность Института археологической технологии в 1919–1937 гг. // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. — Вып. 15. — М.: ГосНИИР, 1994. — С. 15–34.
7. Кабанець Є. П., Качан Р. І. Микола Чорногубов: постать на тлі епохи // Лаврський альманах. — Вип. 24. — С. 31–41.
8. Красилин М. М., Иванов В. А., Халтурин Ю. А. Экспертиза произведений искусства и ее методы // Экспертиза произведений изобразительного искусства: науч. конф. 31 мая —

- 2 июня 1995, Москва. Материалы. — М.: Издание Объединения Магнум Арс, 1996. — С. 183–188.
9. *Міляева Л. С.* Ікона Холмської Богоматері — Redivivus Phoenix — очима Якова Суші // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: наук. зб. — Вип. 8. — Мат. VIII міжнар. наук. конф., м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 р. — Луцьк: ВКМ, 2001. — С. 45–46.
10. *Откович Т.* Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський // Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста з монастиря Скит Манявський: альбом-каталог. — Львів: Львівський філіал ННДРЦУ, 2005. — С. 9–27.
11. *Петліна Д. Д.* Національний науково-дослідний реставраційний центр України в доведенних публікаціях його працівників // X Міжнар. наук.-практ. конф. «Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації». ННДРЦУ, 24–27 травня 2016 р. Доповіді. — К.: ННДРЦУ, 2016. — С. 263–265.
12. *Пецанський В.* Богородчанський іконостас // Скит Манявський і Богородчанський іконостас. — Жовква: Печатня оо. Василіян у Жовкві, 1926. — С. 13–16.
13. *Таранушенко С.* Український іконостас // Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. — Т. 227. Праці секції мистецтвознавства. — Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1994. — С. 141–164.
14. *Тимченко Т. Р.* Викладання техніко-технологічних дисциплін у КДХІ у 1920–1930-х роках // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та наук.-метод. праці. — К.: НАОМА, 2014. — С. 5–17.
15. *Тимченко Т.* Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України. — 2001. — Ч.4. — С. 48–71.
16. *Тимченко Т. Р.* Принципи реставрації музейних пам'яток у Реставраційній майстерні Всеукраїнського музейного містечка (1924–1934 рр.) // Могилянські читання 2002: зб. наук. праць. — К.: НКПЗ, 2003. — С. 434–444.
17. *Цитович В.* Реставрація: між парадигмою і теорією // Пам'ятки України. — 2004. — Ч. 2. — С. 30–57.
18. *Щавинский В.* О материалах старинной картины // Старые годы. — Май 1908. — С. 264–280.
19. Уривок з тексту Я. Суші «Phoenix Tertiatio Redivivus...» про холмську ікону Божої Матері. (Текст опрацював і переклав О. Баран, м. Львів). // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині. / Наук. зб. Вип. 8. / Мат. VIII міжнар. наук. конф. м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 р. — Луцьк: ВКМ, 2001. С. 47 — 52.
20. ЦДАМЛ України. Ф. 1099. Оп 1. Спр. 27. Арк. 13.

Додаток

Варвара Лоханько

**МЕТОДИКА ТЕХНІЧНОГО
ТА ТЕХНОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ЖИВОПИСУ**

Загальний аналіз картини для повного визначення століття, школи і навіть подекуди її автора повинен проводитись у тісному контакті двох працівників: технолога й мистецтвознавця.

Праця технолога повинна передувати праці мистецтвознавця: остання, окрім власних висновків, які ґрунтуються на вивченні значної кількості творів майстрів світового мистецтва, кладе в основу своїх міркувань також і висновки технолога.

Результатом праці технолога є реальні точні дані, здобуті на підставі мікроаналізу, мікрохімічного, люмінесцентного і технологічного аналізу фарб, дерева й полотна. Технолог-аналітик повинен бути добре обізнаним у технічних прийомах, передусім у методах технічного аналізу всіх матеріалів художника. Він повинен опанувати техніку мікрохімічного та крапельного аналізу, вміти аналізувати такі складні матеріали, як лаки, олії, ґрунти; складність цієї праці полягає у тому, що ці матеріали аналізують уже після того, як вони прожили в живопису не один десяток років, і навіть не одне-два століття. Таких працівників у нас не готує жодна школа. Особи ж, які мають таку ерудицію, такі різнобічні знання, нам потрібні. Підготовка майбутніх мистецтвознавців, що передбачено на мистецтвознавчих факультетах художніх вузів, вірогідно, охопить і поєднає в одній особі весь комплекс знань і технолога, і мистецтвознавця.

Для того, щоб стало наочним це

складне поєднання в одній особі комплексу потрібних знань, я і пишу цю статтю.

Мета й завдання технологічного аналізу зрозумілі: він повинен дати фактичний матеріал мистецтвознавцеві для його остаточних висновків.

Практичне виконання праці технолога поділяється на такі два основні моменти: 1) зовнішній огляд картини та 2) вивчення окремих [її] шарів.

Зовнішній огляд картини потребує відповідей на такі запитання.

1. Розміри

2. Оцінка зовнішнього вигляду: темна, світла поверхня; чи є вади (дірки, подряпини, плями).

Вивчення дефектів картини дає матеріал для визначення умов, у яких жила картина, умов її збереженості.

Нами було вивчено пляму на картині Маккарта «Викуп Фрей». Пляма доволі велика (10–12 см у діаметрі). Було поставлено запитання, чи не є причиною виникнення плями бронза, яку використовував художник. За допомогою мікроскопа було виявлено на поверхні плями залишки блискучої бронзи, що ідентична бронзі з інших місць картини. По всій площі плями за допомогою мікроскопа виявлено тріщини меншої глибини, ніж тріщини решти поверхні живопису, що свідчить про *зменшення товщі шару шляхом розмивання його*. Ця пляма є на тильному боці полотна у вигляді темного сліду, розмірами та формою цілком тотожна плямі на поверхні живопису.

Уся площа плями просвічує внаслідок кількісного зменшення шару живопису й ґрунту. Звідси наслідок: *пляма виникла як результат змивання якимсь розчинником поверхні живопису*. Олія, що була розріджена цим розчинником, вийшла із шару живопису й протекла на його зворот.

Спостереження над кракелюром потребує вміння знатися на певній формі та видах тріщин, використання точної номенклатури, а далі вміння (орієнтовно) за формою тріщин встановлювати й причинний зв'язок їх появи з технікою письма; форма кракелюру іноді свідчить про використання тих чи тих фарб.

Ультрамарин, наприклад, дає завжди специфічного вигляду кракелюр. Момент спостереження за формою кракелюру повинен бути використаний у хімічному аналізі цього місця картини.

Ці два спостереження повинні взаємно підтверджувати одне одне. (На «Дівчинці» Рейнольдса поблизу голови та в інших місцях знайдено характерні «затікання» олії у тріщини. Цей момент є підтвердженням техніки цього художника.) При оцінці полотна передусім визначається вид переплетення (полотняне, саржеве), волокна (льон, конопля і т. ін.). Ці дані надають іноді можливості встановити століття й автора картини, зробити висновки про довговічність і кращу збереженість полотна. За щільністю переплетення тканини іноді можна судити і про знання технічних прийомів автора картини: чи вмів він готувати ґрунтувальну масу так, щоб при ретельному закриванні отворів у полотні не дати їй пройти на зворотний бік полотна.

Визначення міцності нитки полотна, що висмикнуто з краю картини, дає можливість до певної міри судити про тривалість життя тканини.

Оскільки життєвий термін полотна під живописом обмежений 50–60 роками, наявність міцного полотна під старим живописом підтвердить припущення про перенесення шару живопису на нове полотно.

Визначення міцності нитки потрібно виконувати на динамометрі Шоппера. Ретельне вивчення полотна покаже присутність двох шарів полотна (дублювання). Хімічними реакціями в окремих випадках можна встановити в'язиво ґрунту (клей тваринний чи рослинний, олія).

Рама при дослідженні картини не береться до уваги, оскільки могла бути багато разів замінена.

Важливим моментом є вивчення підрамка, на якому натягнуто полотно. Визначенням породи дерева орієнтовно можна встановити географічне місце мешкання автора картини, а також отримати деякі вказівки щодо віку картини.

Водночас потрібно точно встановити, що підрамком не було замінено, а це здійснюється шляхом спостереження над цвяхами (залізними, дерев'яними) і отворами в полотні (форма, розмір). Додатковий штрих додає спостереження над кілками підрамка. Оскільки забивання кілків підрамка може привести до негативних наслідків, то багато хто з художників намагались обійтися без них.

У літературі є вказівка на утворення особливого роду кракелюру, відправною точкою якого є місце забивання кілків.

Зовнішній вигляд підрамка, оброблення його, зрештою система з'єднання підрамка, тобто утворення в кутах «пазів», також є одним із характерних моментів.

Спосіб кріплення полотна до підрамка необхідно вивчати, оскільки він містить певні вказівки для визначення культурного рівня епохи, у якій жив ав-

тор: цвяхи залізни чи дерев'яні, їхня форма (циліндрична, чотирикутна), форма голівки цвяха й спосіб його виготовлення (кований чи різаний і т. ін.) — усе в цілому є багатим матеріалом для допитливого розуму, який вміє робити відповідні висновки та узагальнення зібраного матеріалу.

Можна й потрібно вивчати форму отвору, що залишає цвях у полотні картини, щоб мати можливість сказати, скільки разів полотно було перетягнуте.

Також ретельне вивчення поверхні живопису часто дає і такий матеріал, як наявність решток, листочків золота й срібла. Вивчення окремих шарів, що утворюють усю товщу живопису, починається з поверхні картини.

Найчастіше це буває шар лаку, так званий картинний лак, що вкриває живопис як завершальний акорд, що свідчить про вже закінчену роботу. Дрібка знятого сухим способом лаку (зішкрябанням) де-небудь у кутку картини кладеться на предметне скло. При розгляданні проби під мікроскопом при 200-кратному збільшенні добре буде видно колір лаку. Іноді він буває зовсім безбарвним і прозорим, іноді жовтуватим і прозорим, іноді мутним і непрозорим. Непрозорий та мутний лак найчастіше виявляє наявність яечного білка.

Це тут-таки, під мікроскопом, можна перевірити дією розчину барвника «фіолетовий кристалічний» (характерна реакція на білок).

У реставраційній майстерні була взята на дослідження картина «Баталія», оскільки її поверхня здавалася неприємно мутною та не вдавалось провести змивання зазвичай уживаними в практиці реставратора прийомами. Під мікроскопом виявилась взагалі відсутність лаку, оскільки не спостерігалось у частинках,

знятих із поверхні живопису, ані прозорості, ані жовтуватості.

Навпаки, частинки верхнього шару живопису були непрозорі, ніздрюваті та забарвлені в бруднувато-зеленкуватий колір. Хімічні реакції дали можливість встановити на поверхні картини наявність тваринного білка.

Для визначення іншого складу лаків (мастичного, дамарного, копалового) є свої спеціальні реакції (Вольф). Встановивши склад лаку, легко визначають і спосіб його зняття (спиртом, бензолом, скипидаром і т. под.).

У практиці наших Науково-дослідних майстерень було кілька випадків, коли лак не піддавався розчиненню звичним розчинником. Шляхом мікроаналізу було встановлено, що картина вкрита копаловим лаком, а тому зняти його мокрим способом можна, лише застосовуючи ацетон або хлороформ, що й було успішно виконано.

Дослідження лаків, ужитих як в'язиво, є значно складнішим, але й тут на допомогу приходять мікроскоп. Нарешті, в тих випадках, коли доводиться вирішувати питання, чи є на блискучій поверхні картини сліди клею та лаку, допомагає світло кварцової лампи: усі блискучі поверхні, вкриті лаком, при світлі ультрафіолетових променів видаються матовими, а вкриті клеєм — блищать.

Встановити вид в'язива в живопису іноді буває важко, особливо в тих випадках, коли живопис олією завершував темперний підмальовок і, отже, олія верхнього шару, проникаючи вниз до підмальовки, прооливилює і його. Більш чи менш просто вирішується питання, коли картина виконана однією якоюсь типовою технікою: олія, темпера, фреска.

Найлегше встановлюється в'язиво в чистій, без ретуші, фресці. Тут, у такий

техніці, усі складові її частини (стіна, вапняне молоко як в'язиво, фарба) — мінерального походження.

Так, наприклад, узята проба живопису Врубеля (Кирилівська церква) після перевірки її підтвердила зайвий раз незаперечними доказами наявність олії у цьому живопису.

Чиста фреска, уся побудована з мінеральних речовин, горіти не може. Але тут спостерігається спочатку плавлення, поява крапельок олії на поверхні, спучування її і, нарешті, горіння яскравим кіптявим полум'ям, характерним для рослинної олії, що горить.

Для визначення в'язива в олійному живописі застосовується зазвичай такий прийом: на предметному склі мікроскопа лежать окремі частинки живопису; по чергово кожна з них оброблюють одним із розчинників. Слідкують за картиною зменшення, наче танення в'язива. Коли такий момент настає, то, природно, роблять логічний висновок про найбільшу активність цього розчинника.

Найбільш характерним і відповідальним моментом у праці аналітика є визначення барвних речовин, адже вони нерідко [допомагають] вирішити складні питання. Так, скажімо, постало запитання, чи дійсно належить Рокотову один із жіночих портретів.

Вирішальними тут стали (зрештою, після всіх міркувань, узятих до уваги) колір ґрунту й ґатунок фарби, вжитої для його тонування.

Під мікроскопом добре було видно два шари, один дуже тонкий — темний шар живопису, що лежить на світло-золотавому шарі ґрунту. Дрібка, узята з шару ґрунту, після спалювання на платиновому дроті дала всі характерні мікрореакції для сполук заліза, властивих усім видам вохр.

Це дало можливість із упевненістю сказати, що ґрунт у цьому портреті тонований вохрою.

Для визначення фарб у старому живопису існує переважно один прийом для вивільнення в'язива — це спалювання дрібки живопису на платиновому дроті.

Після цього кожна мінеральна фарба перетворюється на окисел відповідного металу, а це вже дає можливість, застосовуючи ті чи ті реактиви, отримати речовини з певною формою кристалів. Саме цю форму кристалів і треба вивчати під мікроскопом.

Наприклад, після дії кількох реактивів на дрібку білої речовини ґрунту, ми можемо отримати під мікроскопом красиві променисті зірки, характерні для сполук металу кальцію; якщо додатково при дослідженні ґрунту спостерігалось також і виділення вуглекислоти — то загалом такі реакції дають можливість встановити, що ґрунт картини містить крейду.

Нами опрацьовані були для визначення складу фарб дві картини: «Банкет» та ікона «Борис і Гліб».

У картині «Банкет» особливу увагу привернула до себе фарба темно-зеленого кольору на одязі (на рукавах) чоловічої фігури. Фарба відрізнялась особливою глибиною та соковитістю й виділялася із загального колориту. Після знищення (спалюванням) в'язива виявлено під мікроскопом розпадання узятої для аналізу фарби на такі складові частини: чорні, коричневі, безбарвні та білі.

Перевірними реакціями встановлено, що чорні крихти отримано спалюванням зеленої землі; коричневі — отримують від прожарювання зеленої землі за більш низької температури; безбарвні й білі — належать або крейді, або гіпсу, забарвленому ще якоюсь зелено-жовтою фарбою органічного походження, яка зго-

ріла при спалюванні проби. ОХімічними реакціями встановлено наявність крейди, а наявність зелено-жовтої фарби, що забарвлює крейду, встановлено за допомогою мікроскопічного дослідження.

Отже, тут сам собою постає висновок, що ця темно-зелена фарба є результатом змішування двох зелених: Веронської землі та зеленої сокової.

У тінях до цієї зеленої художник домішував, очевидно, одну з органічних чорних, які згоріли при спалюванні проби.

Дослідження чотирьох фарб ікони «Борис і Гліб»: червоної, синьо-зеленкуватої, жовтуватої та коричневої — було виконано з метою перевірки, чи дійсно вони є фарбами, які існували на палітрі багато століть поспіль.

Червона фарба знаходилась на смугах тла між голів обох фігур і на мечі Гліба. Проби було взято в кількох місцях, оскільки результати вони давали неоднакові: у більшості місць крихти червоної фарби згоряють без сліду. Це свідчить про те, що вона не була фарбою, що приготована із соків рослин, оскільки такі завжди складались із білого мінералу (крейди чи гіпсу), забарвленого в такий спосіб.

Відсутність кристалів цих мінеральних речовин змушує припустити іншу природу барвника, а саме кіноварі, для якої найбільш характерною є її здатність звітрюватися за високої температури. Отже, червоне тло цієї ікони, яке, на думку М. М. Чорногузова, існувало раніше, було виконане кіновар'ю.

А кіновар — фарба, що вживалась у часах давніх греків і римлян.

У інших місцях ми маємо справу з прозорішою фарбою. Тут аналіз беззаперечно вказує на наявність мінеральних частинок (крейда, гіпс), і стає зрозумілим рослинне походження цієї фарби.

Це один із незліченних баканів давнини. Chaptal виявив на одному із старовинних монументів рожевий бакан, що зберігся протягом багатьох століть.

Крім того, трапляються окремі місця (очевидно, вже сліди рук реставратора), де вживалась органічна червона фарба у вигляді акварелі.

Синьо-зеленкувата фарба на одязі, після складного хімічного аналізу, визначена як суміш двох — індиго або вайди із жовтою свинцевою.

Свинцеві сполуки у вигляді білила були відомі ще з глибокої давнини; з манускрипту Теофіла, який відносять до X–XI століть, відоме вміння готувати зі свинцевих білил рожевувато-жовтувату фарбу для тіла.

Неаполітанська жовта, що має у своєму складі свинець, тут навряд чи була ужита, оскільки вона має більш яскравий відтінок.

Залишається припустити з великою мірою імовірності, що синьо-зелений колір одягу зроблено саме за допомогою перепаленого білила. Цим і пояснюється зеленкуватість відтінку цієї самої фарби.

Жовтуватий відтінок, що нагадує стару слонову кістку, на підкладці мантиї Гліба зроблено також цією фарбою (тобто отриманою шляхом випалу свинцевих білил). Коричнева прозора на шапці дає реакцію на сіну.

У результаті цього аналізу ми впевнено говоримо, що всі фарби на іконі «Борис і Гліб» належать до категорії дуже давніх, які уживались художниками з давніх часів.

У шматочку живопису Врубеля «Надгробний плач», узятим нами знизу разом із тиньком, виявлено, що під час написання на стіні художник звертався до сумішей з краплагом. Крім цього,



Іл. 11. Святі Борис і Гліб. Кінець XIII — початок XIV ст. Д., т., 154×124.
Національний музей «Київська картинна галерея»

нами знайдено в шарі живопису сліди паперу, що не суперечить звичці Врубеля і в станковому живопису звертатись до способу заліплювання невдалих місць папером і покриття його новим шаром фарб.

Дуже цікавим методом у вивченні живопису є люмінесцентний аналіз, тобто аналіз шляхом опромінення живопису ультрафіолетовими променями, що випускає кварцова лампа.

Основний принцип цього аналізу полягає у особливій властивості кожної складової живопису по-своєму реагувати на світло ультрафіолетових променів. Аналіз цей виконується у повній темряві й у такий спосіб, щоб промені кварцової лампи проходили тільки крізь невеличке увіюлеве скло. Це скло затримує усі промені спектру й пропускає лише невидимі нашому оку — ультрафіолетові. Водночас, як уже згадувалось, зовнішній вигляд поверхні під ультрафіолетовими променями цілком видозмінюється: вкрита лаком поверхня стає зовсім матовою, а вкрита клеєм — навпаки блищить.

Цинкове білило набуває шоколадного кольору, крейда на клею — чорного, свинцеве білило — фіолетового чи блакитного, вохра червона — синього.

Користуючись властивостями ультрафіолетових променів, ми провели ряд аналізів із метою визначити на авторському шарі картин заправки реставраторів.

Так, досліджувалися такі картини:

1) На «Дівчинці» Рейнольдса виявлено 7 реставраційних заправок, до того ж сукня на коліні має дуже темну, велику пляму.

2) Картина Орловського «Бедуїни».

На небі, під темними хмарами, було видно численні дрібні заправки темного кольору (у світлі кварц-лампи). Кількість

їх зростає до правого краю картини, особливо на середині її висоти. Посередині картини, від лівого її краю до центру, йде тріщина, закрита заправкою, очевидно, із цинкового білила (при світлі кварц-лампи ця заправка має коричневий колір).

3) На картині Орловського «Рибалки» при світлі кварц-лампи виявлено кілька заправок на небі посеред хмар.

4) На картині, написаній на дошці («Юдіф» з колекції Щавинського), виявлено заправки на лівій щоді, лобі та грудях.

5) Опромінення ікони «Борис і Гліб» виявило заправки в багатьох місцях, але тут є і спірний момент. М. М. Черногубов вважає, що низ картини разом із ногами повністю дороблено.

Проте ми виявили в ультрафіолетовому світлі суцільну заправку — чорну, що різко виділяється лише уздовж швів дощок й унизу одягу Бориса. Фігура Гліба, крім дрібних заправок, не має виправлень на великих площинах.

Крім того, при вивченні фарбового шару в світлі кварц-лампи виявилось, що справді низ мантії Гліба переписаний іншою фарбою, але не перероблений; заправок реставратора тут немає.

На фігурі Бориса синій одяг від пояса до ніг (між мечем і краєм коричневого одягу) доволі широкою смугою переписаний фарбою іншого складу, ніж решта синього одягу. Ліва нога Бориса при світлі кварц-лампи здається взутою у шкарпетку й чобіток внаслідок того, що верх її перероблено іншою фарбою.

Права нога Бориса й обидві — Гліба мають той самий фарбовий шар, що й залишки тла на червоних смугах угорі картини. На синьому одязі Гліба, на правому його боці є великий прямокутник, записаний іншою фарбою. Залишки



Альбом В. Лоханько. Аркуш 2

смуг тла картини світяться рудим кольором, характерним для кіноварі, в той час як мідь дає інші результати — світиться блідо-рожевим кольором.

Залишається ще один шар, який утворює живопис, — це шар ґрунту.

Історія розвитку техніки олійного живопису дає можливість простежити складну еволюцію у справі створення художником ґрунту, що найбільш відповідає прийомам живопису кожної епохи й кожного автора. Тут орієнтовними моментами будуть не лише матеріали, що вживаються для ґрунту (крейда, гіпс, олія), а й, крім того, також колір цих матеріалів, а отже, і колір самого ґрунту.

Так, у літературі відомо, що білі, крейдяні та гіпсові ґрунти уживались художниками всіх країн до кінця XVI і початку XVII ст.

Тут, крім цього загального положен-

ня, є також індивідуальні особливості, радше, звички окремих авторів.

На білому ґрунті, на дощці писали такі художники, як Ван Ейк, Гольбейн, Рубенс. На білому гіпсовому — Поль Веронезе, на крейдяному білому на полотні — Леонардо да Вінчі, Джорджоне, Тиціан, Рубенс.

Подивившись на загальну зміну техніки письма, ми одразу зауважуємо безпосередній зв'язок цієї зміни зі змінами у складанні рецептів ґрунтувальної маси. «Хороший ґрунт» — це філософський камінь для художників усіх країн і всіх епох. Якщо вникнути в історію розвитку ґрунту, то тут ми виразно відчуємо вічний пошук, вічну гонитву за засобами, які покращують і посилюють яскравість і соковитість фарб, покладених художником на полотно.

Багатий матеріал з вивчення тех-

ніки письма надає поглиблене вивчення складу ґрунту й техніки його накладання.

Вивчаючи ґрунт на дошці, особливо в іконопису, пильну увагу слід звернути на наявність *паволоки* (на швах або по всій поверхні дошки). Це одразу визначає (до певної міри) походження живопису, оскільки неросійські ікони паволоки не мають.

Наприклад, на дослідженій нами іконі «Борис і Гліб» є по всій поверхні дошки паволока, помітна навіть неозброєним оком, особливо по краях і в тих місцях, де живопис унаслідок осипання став особливо тонким. Крізь лупу з 10-кратним збільшенням паволоку добре видно у будь-якому місці ікони. Вона складається з доволі тонкого й ріденького полотна. Шпуги, манера їх накладання, наявність так званого «ковчегу» — усе це є характерним для російського ікономалювання й відсутнє в живопису іноземному.

Так, у іконі «Борис і Гліб» якраз є «ковчег», тобто заглиблений лицевий бік ікони й підвищені краї або «поля», вкриті бронзовим візерунчастим шаром. Зазвичай у іноземних картинах ковчег не робили, а краї прикрашались різьбленим або ліпленим орнаментом.

Наявність у ґрунтувальній масі одночасно і олії, і клею свідчить уже про вміння робити емульсію, тобто про більш пізнє походження живопису. Клейові гіпсові ґрунти, вкриті зверху шаром клею для запобігання потьмянінню, були дуже поширені до XVI–XVII ст.

Констатування наявності в живопису олійного ґрунту багато про що промовляє: про час (певною мірою) її написання та особливо про техніку письма. Усе це, взяте до уваги, дає можливість розшифрувати час написання картини, а також індивідуальні особливості автора.

Тоновані ґрунти властиві не лише певній епосі, а й окремим художникам.

На червоних ґрунтах зазвичай любив писати такі майстри, як Тиціан, Карраччі, Лука Джордано та ін. На блакитних — Рібера, Карраччі, Гвідо Рені.

На вкритих умброю — Пуссен, на нейтральних — Тиціан, Рембрандт, Рафаель, Делакруа.

Отже, за наявності всіх інших характерних рис для художника (чи століття) — визначення фарб, котрими тоновано ґрунт, або в'язива, що входить до його складу, дає зайву рисочку під час виведення загального висновку.

Користуючись методами такого копійного й тривалого дослідження живопису, можна, зрештою, завжди зробити ряд логічних висновків. Не можна, звичайно, в остаточних висновках про час написання картини, ім'я її автора послуговуватися лише цими даними технічного й технологічного характеру. Мистецтвознавець повинен правильно оперувати цими даними й уміти в них розібратися, як у матеріалі, що підтверджує його мистецтвознавчі висновки.

Поєднання глибоких технологічних і мистецтвознавчих знань у одній особі навряд чи є у межах людських можливостей.

Коментар:

Варвара Юхимівна Лоханько залишила помітний слід у історії художньої освіти та техніко-технологічного дослідження творів живопису в Україні. Її доробок (прижиттєві публікації та рукописи) свідчить про високий професійний рівень у вирішенні складних завдань аналізу та стану збереженості живописних матеріалів, історії технології живопису, реставрації та експертизи.

На той час у світі лише почав формуватись окремий напрям дослідницької діяльності, пов'язаний із застосуванням методів природничих наук (хімії, фізики, геології), для вирішення питань про використання тих чи інших живописних матеріалів у пам'ятках давніх культур. Перші спроби застосування мікрохімічних аналітичних реакцій зафіксовано ще наприкінці XVIII ст.; протягом XIX ст. було впроваджено ряд методів дослідження і паралельно видано сучасними мовами основні старовинні (починаючи із Середньовіччя) трактати, що стосуються праці живописця. Історія технології живопису стала предметом уваги не лише у зв'язку з вивченням давніх пам'яток, а й для удосконалення праці сучасних живописців. У першій третині XX ст. було відкрито ряд лабораторій при великих музеях світу, почали регулярно виходити видання, присвячені як історії, так і сучасним малярським технологіям. Причому багато нез'ясованих питань старих технологій дослідники намагались вирішити на практиці, шляхом експерименту.

Біографічні відомості про В. Лоханько незначні. Рік народження їй нам невідомий, так само й те, де вона здобула освіту. У другій половині 1920-х років викладала у Художньо-індустріальній профшколі (колишньому Київському художньому училищі), була доцентом Гірничого інституту (початок 1930-х років). З 1927 р. працювала позаштатним викладачем I групи Київського художнього інституту (КХІ), була членом «предметової комісії допоміжних дисциплін» (предмети, які вона викладала: «хем[ічна] технологія маляр[ських] матер[іалів], хем[ія] худ[ожньо]-пед[агогічних?] матер[іалів]» [2,

23–26]. Працювала у КДХІ до 1941 р., а, можливо, і короткий час після війни (в архіві КДХІ дані про неї відсутні).

З кінця 1920-х років виконувала дослідження для Реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного городка [6, 53, 62].

Працювала як хімік у створеній 1938 р. Державній науково-дослідній реставраційній майстерні Комітету у справах мистецтва УРСР (нині ННДРЦУ), де завідувала хіміко-технологічною лабораторією [1]. Після поновлення роботи майстерень у 1944 р. документальні згадки про роботу хіміка-технолога В. Лоханько відсутні.

Варвара Юхимівна померла між 1944 та 1946 р. Федір Лоханько у коротких відомостях про себе від 25.02.1944 р. зазначає, що одружений із В. Лоханько — доцентом КХІ, а у травні 1946 р. вказує, що він удівець [7, арк. 3а, 4].

Діяльність В. Ю. Лоханько у 20–30-х роках XX ст. охоплює усі актуальні на той час питання. Підготовлені нею праці слугували посібниками з аналізу художніх матеріалів (пігментів і в'язив ґрунту, фарбового шару, а також складу захисних покриттів), із хімії та історії технології живопису, а також із питань експертизи. Висновки та зауваження В. Ю. Лоханько спираються не лише на численні праці інших фахівців, але й на свій власний досвід. Значну роль у такій плідній праці відіграло й те, що чоловік Варвари Юхимівни, Федір Пилипович Лоханько був за фахом хіміком-технологом, певний час викладав у КДХІ, видав низку наукових праць, серед яких дві присвячені безпосередньо матеріалам і технікам живопису.

Федір Пилипович Лоханько (1884 — після 1960 р.) 1910 р. закінчив хімічний факультет Політехнічного інституту (Київ) за фахом «Технологія барвників та волокна», працював у різних містах Російської імперії на посаді інженера. З 1924 до 1930 р. працював у КДХІ лектором, викладачем I групи, а з 1927 до 1.09.1930 р. штатним професором II групи [7, арк. 7]; був головою «предметової комісії допоміжних дисциплін», членом «текстильної

фахової предметової комісії»; йому доручено було викладання таких предметів: «фарбування, хемія, хем[ічна] технол[огія] волокн[истих] матер[іалів], хем[ічна] технол[огія], хемія фарб» [2, 20–21]. Під час роботи організував хімічну й технологічну лабораторію і керував ними [7, арк. 7]. Після звільнення працював на посадах зав. кафедрою у Текстильному, Авіаційному, Сільськогосподарському інститутах та Академії радянської торгівлі; у 1941–1943 роках — консультантом Трикотажної фабрики та викладачем Агрощколи. Після війни працював у Київському інженерно-будівельному інституті. З 23.11.1943 р. зарахований у резерв професором з технології художніх матеріалів КДХІ; працював за сумісництвом і був звільнений за власним бажанням 1.10.1960 р.; 20.12.1960 р. ректором О. Пащенко йому оголошена глибока подяка за багаторічну й сумлінну працю [7, арк. 2 — 2/зв., 3, 10 15]. Він є автором 18 [3, 51] наукових праць, серед яких зокрема Словник технічної номенклатури. Мануфактурні виробництва. (Проект). — К.: Українська Академія наук, Інститут української наукової мови, Державне видавництво України, 1928. — 104 с., а також навчальні посібники:

Лоханько Ф. Малярські матеріали. Короткий курс технології малярських матеріалів. — Харків-Київ : Державне видавництво України, 19301. — 213 с. (Книга підготовлена у 1928 році).

Лоханько Ф. Технічна хімія поліграфічних матеріалів. Органічні тіла. — Х. — К., 1931. — 366 с.

Лоханько Ф. Навчальний посібник з органічної хімії для студентів будівельних інститутів і технікумів. — К., 1957.

Лоханько Ф. П., Флорова Т. І. Художні матеріали. Техніка живопису. — К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. — 141 с.

У 1930 р. в Україні вийшли друком в одному видавництві дві праці Ф. Лоханька (Малярські матеріали. Короткий курс технології малярських матеріалів. — Харків; Київ: Державне видавництво України, 1930. — 213с.) та П. Омельченка (Наука про маляр-

ські фарби, матеріали та техніки. — Харків; Київ: Державне видавництво України, 1930. — 364с.) з майже ідентичною тематикою та назвою, але зовсім різні за структурою та змістом.

Петро Омельченко (1894, Хорол Полтавської губ. — 1952, Вільжюїф під Парижем) — художник, графік, з 1920 р. жив у еміграції. Факт видання його праці в радянському видавництві сам по собі заслуговує на увагу. Книга була перевидана 1996 р. у Львові.

Видання В. Лоханько, Ф. Лоханька, П. Омельченка були першими в Україні працями з питань техніки та технології живопису. Ретельно зібрані ними відомості про старовинні техніки живопису й технологію живописних матеріалів викладено доступно й просто, чудовою українською мовою. Частиною спеціальних термінів варто було б увести до сучасного наукового обігу. Список використаної літератури демонструє глибоку обізнаність українських учених із виданнями німецьких, французьких, російських фахівців (істориків мистецтва, хіміків — аналітиків та технологів, художників-експериментаторів) кінця XIX — 1930-х років.

Бібліографія праць В. Ю. Лоханько:

1. *Лоханько В.* Таблиці з технології малярських матеріалів. — К.: Видання Київського Художнього Інституту, 1928. — 20 с. (на правах рукопису).

У вступній частині наголошено на тому, що, оскільки у продажу є неякісні (підроблені) фарби, художникам треба вміти їх проаналізувати на предмет автентичності. Наводяться способи, за допомогою яких «кожний художник може вдома проробити прості, але достатні спроби». Подано такі таблиці: «Випробування барвників хемічними реактивами», де пігменти згруповано за кольором і наведено хімічні формули пігментів та якісні реакції для їх визначення; «Характеристика малярських барвників» (згруповані за кольором; подано синоніми назв, опис властивостей, «тривкість» (тобто стійкість), «де вживають» (у яких живописних техніках), особливості змішування з іншими барвниками та ступінь вбирання олії на 100 ч. барв-

ника); «Схнучі олії»; «Смоли, віск, парафін, спермацет, камфора» (властивості, температура топлення, у чому розчиняється, сфера живання).

2. *Лоханько В. Ю.* Хемія для художників: Підручник для художніх технікумів. — Київ — Харків: ОНТВУ Видавництво «Кокс і хемія», 1932. — 152 с. (підготовлено до друку 1930 р.).

У «Передмові» (1930) зазначено, що «потребу мати знання в хемії, щоб підготувати кваліфікованого фахівця-художника, визнають тепер усі авторитети в цій справі». Автор наголошує, що основою підручника є курси лекцій, які вона читала в КХІ та Художньо-Індустріальній профшколі. Вважає, що для художників найважливіший розділ хімії — вивчення барвників, а тому основну увагу приділено «виготовленню й методам випробування барвників». Книга вирізняється стрункою систематикою викладу, і водночас мова її — жива, тому складний матеріал сприймається читачем відносно легко, тим більше що поруч із загальними положеннями хімії постійно наводяться приклади використання тих чи інших матеріалів у художньо-технологічному процесі.

3. *Лоханько В. С.* Художні матеріали і техніка живопису / за ред. проф. М. А. Шаронова. — Харків: Державне видавництво «Мистецтво», 1938. — 187 с.

Книга складається з двох частин — «Художні матеріали» й «Техніка різних видів живопису» (останній розділ якої присвячений реставрації) і двох додатків («Рецепти старих майстрів до виготовлення ґрунтів, олії, лаків», «Техніка старих майстрів»); ілюстрована рисунками й фотографіями. Відрізняється ретельністю викладення історичних відомостей, фізико-хімічних властивостей матеріалів, а також описом технік живопису та причин і видів руйнації живописних творів.

4. *Лоханько В. Е.* Альбом ґрунтів. КГХИ: Хіміко-технологический кабинет, 1941.

Власноручно виготовлена В. Лоханько (гадаємо, упродовж кількох років) унікальна добірка зразків ґрунту для живопису, яка є поки що єдиним свідченням про існування у КДХІ Хіміко-технологічного кабінету. Збе-

рігається на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

Це 65 аркушів (34,5×51,8 см) тонкого картону, обклеєного з лицевого боку білим рисувальним папером, що первісно були зшиті за допомогою стрічки й вміщені в тверду палітурку з металевою застібкою. Переважна більшість аркушів містить опис ґрунтів для олійного живопису на полотні. Посередині аркуша вирізані віконця розміром приблизно 14×23 см, куди зі зворотного боку вклеєні фрагменти лляного дрібнозернистого полотна, де представлено всі етапи підготовки основи під живопис — перша та друга проклейки, один чи два шари ґрунту, проби різних матеріалів поверх ґрунту — вугіллям, фарбою. (На жаль, у деяких полотняних вклейках пізніше було вирізано фрагменти заґрунтованого полотна).

На багатьох аркушах ліворуч від полотна подано невеличкі (4,2×6,5 см) чорнобілі світліни — макрозйомка полотна після першої та другої проклейки та після ґрунтування.

Коментар до кожної технологічної розробки являє собою детальний рецепт приготування ґрунту та опис вигляду полотна під мікроскопом після його проклеювання. Окремо подано спостереження В. Лоханько за тим, як поводитьсь той чи той ґрунт під час роботи живописця, які має недоліки та переваги.

Частина аркушів має посилання на публікації певного автора або літературне джерело (датування джерел в оригіналі відсутне). Серед них згадано сучасників В. Лоханько: Ж. Вібер (1897), Ф. Ф. Петрушевський (1901), Д. Й. Кіплік (1926–1927), стаття з німецького журналу «Малярна справа» 1931 р., О. О. Рибніков (1935), Г. Урбан й М. Дернер; рецепти зі старовинних трактатів: ченця Теофіла, кін. XI — поч. XII ст. (Північ Європи), італійців Дж. Вазарі, 1550 р., Р. Борґіні, 1584 р., Дж. Армєніні, 1587 р., Дж. Вольпато, 1786 р., нідерландця К. ван Мандера, 1604 р.; іспанця Ф. Пачеко, 1649 р.; французького енциклопедиста А. Ж. Пернеті, 1757 р., а також розробки хіміко-технологічного кабінету КДХІ (гобто самої В. Лоханько).

Ця праця відбиває ситуацію у Європі

кінця XIX — початку XX ст., коли художники на практиці відтворювали старовинні рецепти. У 20–30-х роках XX ст. забезпеченість художніми матеріалами була дуже слабкою. Живописці були змушені самотужки ґрунтувати полотна. Для допомоги художникам — викладачам і студентам КДХІ — виконувався цей альбом.

Альбом є унікальним свідченням методологічно обґрунтованого наукового експерименту в галузі технології живопису, з аналізом результатів і практичними рекомендаціями, що, можливо, не має аналогів, принаймні в Україні.

Лоханько В. Е. Методика технического и технологического анализа живописи. — 13 с. (рукопис; машинописна копія). 1941 р. Зберігаються у бібліотеці ННДРЦУ (№ 1675).

Стаття була відома вузькому колу фахівців, переважно працівників Державної науково-дослідної реставраційної майстерні (ДНДРМ, нині Національний науково-дослідний реставраційний центр — ННДРЦУ).

Рукописний текст і машинописна копія статті В. Лоханько є майже ідентичними, за винятком кількох незначних відмінностей і помилкових термінів (які, вочевидь, не зрозуміла машиністка). Оригінал написано російською мовою. Український переклад (Т. Тимченко) друкується за рукописом, виконаним на сірому тонкому папері фіолетовим чорнилом. У пропонованому тексті публікації додано синтаксичні знаки, яких бракувало, зроблено ряд виправлень, зокрема, помилкове написання прізвища Жана-Антуана Шапталя (1756–1832), французького хіміка, одного з перших дослідників шляхом хімічного аналізу давніх творів живопису.

Незважаючи на дату, представлену на рукописі — 1946 р., ми впевнені, що стаття була написана у 1941 р. Є кілька фактів, що вказують на це. Серед перелічених у статті музейних творів принаймні два (із зібрання Національного Музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків) — «Юдіф» невідомого художника (що походила з колекції В. Щавинського) та «Викуп Фреї» Х. Макарта (при-

дбана Б. Ханенком) — зникли з музею під час війни. В. Лоханько, згадуючи відомого музейного працівника М. М. Черногубова, говорить про нього у дійсному часі, як про живу людину, а вчений, як відомо, загинув у 1941 р., на початку війни. Нарешті, в надісланому 1959 р. листі головного реставратора ДНДРМ Ф. І. Демидчука до Миколи Васильовича [Перцева] — одного з найбільш видатних реставраторів повоєнного часу, працівника Державного Російського музею (Ленінград) — зазначено, що аналіз ікони «Борис і Гліб» виконаний В. Лоханько у 1941 р. [8, спр. 27, арк. 1].

На машинописній копії тексту вказано: «Варвара Ефимовна Лоханько — Зав[едующая] химико-технологической лаборатории Гос[ударственных] Научно-Исследовательских Реставрац[ионных] Мастерских Комитета по делам искусств УССР». Зазначена назва майстерень фігурувала в документах з 1 січня 1945 р. по 1 серпня 1953 р. Отже, і рукопис, і машинопис виконані в цей проміжок часу.

Рукопис статті, як нам здається, виконала у 1946 р. Т. І. Флорова, що працювала у ДНДРМ у 1946–1949 роках.

Т. І. Флорова закінчила текстильне відділення КХІ, у другій половині 20-х років вчилася у Ф. Лоханька [2, 39]; є співавтором Ф. Лоханька у виданні «Художні матеріали. Техніка живопису» (К., 1960).

Нетривалий час працювала у ДНДРМ (ННДРЦУ) зав. хіміко-технологічною лабораторією (1944), реставратором (1946–1947 рр.). Про неї лаконічно написано у архівній справі «зав. хім. лаб., хімію»; в іншій справі ми дізнаємося, що вона була звільнена з посади старшого реставратора, після чого зарахована на цю посаду до затвердження штатів. Вочевидь, у повоєнні роки штатний розклад ДНДРМ, хоч і передбачав наукових працівників, однак упродовж першого повоєнного десятиліття посади ці не були затверджені. Гадаємо, Т. Флорова не працювала реставратором в майстерні жодного дня, а негласно займала посаду завідувача хімічною лабораторією з окладом старшого реставратора. Підставу так вважати дає і активна практична

діяльність Т. Флорової у ДНДРМ. Протокол, де розглядали її першу доповідь, датовано 12 липня 1946 р., останню працю — травнем 1949 р. (6.06.1949 р. — дата її звільнення) [8, спр. 2, арк. 4; 9, спр. 11, арк. 1/зв, спр. 18, арк. 6].

Т. Флорова написала шість статей суто хіміко-технологічного характеру безпосередньо для потреб реставраційної практики ДНДРМ (зберігаються у бібліотеці ННДРЦУ). Тексти цих статей (машинопис) мають виправлення тим самим почерком, яким написано і текст статті В. Лоханько. Такі спільні моменти ще раз вказують на те, що рукопис статті В. Лоханько виконала саме її послідовниця — Т. Флорова. Знайомі вони були ще з 1920-х років (Т. Флорова підготувала предметний покажчик для книги В. Лоханько «Хемія для художників»).

Колишня завідувач бібліотеки ННДРЦУ — Алла Миколаївна Комська згадує, що на старій теці з рукописом і машино-

писом праці В. Лоханько зазначався 1946 р., що збігається з роком, коли Т. Флорова стала працівником реставраційних майстерень. Зазначаючи «В. Е. Лоханько» на рукописі, Т. Флорова обводить її прізвище в прямокутну рамку (чорнила рамки і чорнила тексту збігаються і нанесені одночасно), тож на той момент В. Лоханько вже не було на світі.

Те, чому Т. Флорова переписала від руки статтю В. Лоханько, а оригінал при цьому не зберігся, можна пояснити поганою збереженістю останнього або великою кількістю виправлень, «нечитабельністю».

Науково-дослідна діяльність В. Лоханько перед війною поклала початок техніко-технологічній експертизі творів живопису ДНДРМ. І той факт, що Т. Флорова, яка працювала з Варварою Юхимівною раніше, виконала рукописну копію її статті, говорить про велике значення, яке надавалося справді вагомому внеску В. Лоханько в українську науку.

Література:

1. Асаулова Е. В. Научная деятельность В. Е. Лоханько: исторический аспект // Дослідження, консервація та реставрація музейних пам'яток: досягнення, тенденції розвитку: IX міжнародна науково-практична конференція 27–31 травня 2013 р.: Тези доповідей. — К.: ННДРЦУ, 2013. — С. 10–16.
2. Мистецько-технічний ВИШ: Збірник Київського Художнього Інституту. — № 1. — К., 1928. — 77 с.
3. Професори Київського національного університету будівництва і архітектури (1930 — 2000): довідник / за ред. В. О. Пермякова. — К.: КНУБА, 2001. — 100 с.
4. Професори НАОМА (1917–2012). // Українська академія мистецтва. Спеціальний випуск. — К.: НАОМА, 2012. — 275 с.
5. Тимченко Т. Викладання техніко-технологічних дисциплін у КДХІ у 1920–1930-х роках. // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — К.: НАОМА, 2014. — С. 5–17.
6. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України. — 2001. — Ч. 4. — С. 48–71.
7. Державний архів м. Києва. Ф. Р — 622 (КДХІ). — Оп. 4. — Од. зб. 11. (Лоханько Федор Филипович. Личное дело).
8. Центральний державний архів літератури і мистецтва України. — Ф. 1099. — Оп. 1. — Спр. 2. — Арк. 4.
9. Центральний державний архів літератури і мистецтва України. — Ф. 1099. — Оп. 2. — Спр. 11. — Арк. 1/зв.; Спр. 18. — Арк. 6; — Оп. 1. — Спр. 27. — Арк. 1.

Коментар, бібліографія — Т. Тимченко, Д. Петліна