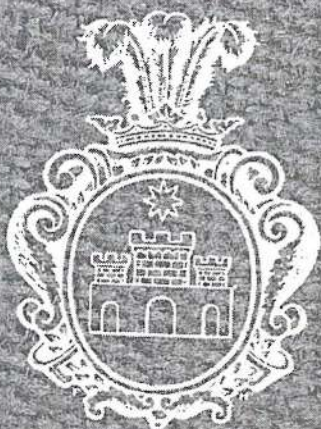


Головне управління культури  
Київської міської державної адміністрації

Київський музей  
західного та східного мистецтва



## Ханенківські читання

Матеріали науково-практичної конференції

Київ 2000

Щ101.3(ЧЧ) №43  
X19

Головне управління культури  
Київської міської державної адміністрації

Музей мистецтв  
імені Богдана та Варвари Ханенків

**Ханенківські читання**

ВИПУСК 2

Матеріали науково-практичної конференції

Київ, «Кий» 2000

21908  
7

Музей мистецтв  
ім. Богдана та Варвари Ханенків  
**БІБЛІОТЕКА**

---

У збірці представлені доповіді та повідомлення учасників науково-практичної конференції, яка відбулася у Музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків 25 січня 2000 року.

У конференції взяли участь наукові працівники Музею, мистецтвознавці, історики і дослідники.

Друкується за рішенням Науково-методичної ради  
Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Директор Музею В. І. Виноградова

Відповідальна за випуск — заступник директора Музею з  
експозиційної роботи Н. І. Корнієнко.

© Музей мистецтв імені Богдана  
та Варвари Ханенків, 2000

© Видавництво «Кий», 2000

## ПАМ'ЯТКА АРХІТЕКТУРИ ХІХ ст. — ОСОБНЯК Б. І. та В. Н. ХАНЕНКІВ. ІСТОРІЯ БУДІВНИЦТВА

Будинок Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків розташований проти Шевченківського скверу, в строчній забудові вул. Терещенківської (історичні назви: до 1900 р.— Університетська площа і вул. Олексіївська; у 1900—1919 рр.— вул. Терещенківська, у 1919 р.— вул. Герцена, у 1919—1955 рр.— вул. Чудновського, до 1992 р. — вул. Репіна).

Утворення кварталу з будинком музею пов'язано з розбудовою місцини на південь і південний захід від Золотої брами. Ця територія була обрана архітектором В. Беретті в 30-ті рр. ХІХ ст. для спорудження найбільш значної на той час цивільної будівлі в Києві — Університету, комплекс якого не лише містобудівничо підпорядкував собі формування навколишніх кварталів, а й зумовив новий рівень забудови всього Києва. В. Беретті використав свій вплив і авторитет, аби не були затверджені 1838 р. провінційні і стилістично застарілі проекти приватних житлових будинків, що їх збирались використати для розбудови місцевості навколо Університету.

З початку 1860-х рр. сучасна вул. Терещенківська була спланована і почала забудовуватись лише від вул. Б. Хмельницького до б. Т. Шевченка (назви вулиць теперішні). Частина вулиці від б. Т. Шевченка до вул. Толстого залишалась невиділеною з великої площі, що була вільною від забудови ще близько 30-ти років після зведення Університету.

В 1871 р. міська влада порушує питання про необхідність зменшення площі перед Університетом з утворенням нового кварталу (де нині є музей). Серед інших пропозицій київського міського голови про благоустрій м. Києва в документі від 24 лютого 1871 р. читаємо: «...Уменьшение Университетс-

кой площади с тем, чтобы за оставлением на оной прилично-го места для возведения памятника в Бозе почившему Государю Императору Николаю Павловичу, остальная часть площади застроена была городскими или частными зданиями»<sup>1</sup>.

2 квітня 1871 р. міська управа звернулась до Думи з докладним повідомленням: «Близ Университета существует незастроенное место между улицами Владимирскою, Шулявскою, Елизаветинскою и Бибииковским бульваром (сучасні вул. Володимирська, Толстого, Пушкінська і б. Т. Шевченка — примітка авт.). Управа находит, что было бы полезно образовать из этого места образовать кварталы к застройке. Посредством осуществления такого проекта будут устранены безобразный вид, который представляет в настоящее время это пустопорожнее место и неудобства, связанные с его существованием.... Застройкою этого места уничтожается один из значительных притонов преступлений и разврата и увеличивается в городе пространство, способное к сооружению жилых зданий. Это обстоятельство имеет особенную важность частью потому, что в настоящее время ощущается недостаток в квартирах, частью потому, что в непосредственной близости площади и без того уже находятся незастроенные места, кои к постройкам не могут быть употреблены, таковы: Ботанический сад и рвы за ним и сад Гимназический. С застройкою пустопорожного места пред Университетом уничтожается пространство, совершенно разобщающее Университетские кварталы с центром города... Существующее незастроенное место заключает в себе более 20 тыс. кв. саж. и от продажи его на участки город мог бы приобрести огромную сумму»<sup>2</sup>.

В колекції карт архіву Київської області, в архівному фонді Техніко-будівельного комітету МВС у Санкт-Петербурзі і в архіві м. Києва є три проекти перепланування Університетської площі. В остаточному варіанті, за проектом київського міського землеміра О. Терського, квартал був розбитий на 18

<sup>1</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 41, спр. 117, л. 2.

<sup>2</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 41 спр. 117, л. 6.

ділянок, з них на нову вулицю (сучасну Терещенківську) виходили 7 садиб.

Умови забудови ділянок у кварталі були заздалегідь опубліковані: «Купленную землю приобретатель должен немедленно по заключении контракта обнести приличным забором, затем застроить ее по утвержденному плану и фасаду каменными 2-х этажными домами в течение 4-х лет со дня заключения контракта. В случае незастройки места в назначенный срок, купивший оное подвергается за каждый год провладения в незастроенном виде или не вполне застроенном платежу в пользу городской казны по 10 коп. серебром с каждой квадратной сажени и взыскание оной платы продолжается до того времени, пока строение по утвержденным планам и фасадам не будет окончено... Лица, приобретшие участки, обязаны спланировать их как внутри, так и против оных, по вновь предположенной улице, на свой счет, без всякого со стороны города пособия, причем снятую землю обязаны свозить в овраги на Шулявской и Тарасовской улице, по указанию городской управы»<sup>3</sup>.

Серед інших, бажання брати участь у торгах виявила дружина капітана Аделаїда Іванівна Сулимовська. Об'явивши на торгах 24 березня 1875 р. найвищу ціну — по 9 руб.10 коп. за квадратний сажень, — вона придбала земельну ділянку (673 1/2 кв. саж.), що займала площу двох сучасних садиб по вул. Терещенківській, 15 і 17. Того ж року А. Сулимовська подала до будівельного відділення Київської міської управи план своєї садиби і проект особняка, складений архітектором В. Николаевим. Цей триповерховий будинок (нині — вул. Терещенківська, 17) був зведений у 1875—1878 рр.

Усю ділянку з будівлями і вільною землею А. Сулимовська віддала під заставу в Київському товаристві взаємного кредиту, однак, борг виплатити домовласниця не спромоглась, і змушена була продати садибу Николі Артемієвичу Терещенку. В архіві м. Києва зберігся витяг з книги нотаріального архіву: «1882 года марта 6 дня в конторе киевского нотариуса

<sup>3</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 41, спр. 117, л. 184-185.

П. К. Скордели... Аделаида Сулимовская продала Николе Терещенко собственное свое усадебное место, состоящее в г. Киеве, Лыбедского участка по Университетской площади, что ныне Алексеевская улица... всего 673 1/2 кв. саж. со всеми постройками, на сей земле находящимися. А взяла она Сулимовская, с него, Николы Терещенко, за то проданное имение серебром 95 тыс. рублей, в счет каковой цены покупатель Терещенко принимает на себя долг Киевскому городскому обществу взаимного кредита в сумме 36 тыс. 400 рублей»<sup>4</sup>.

У фонді господарчого відділу Київської міської управи виявлений план садиби Терещенка з позначенням нових будинку та флігеля (№ 15), що передбачались до забудови. На звороті плану напис: «План сей в городской управе рассмотрен и по оному разрешается построить каменный 2-х этажный дом и каменные 2-х этажные службы с соблюдением печатных правил для каменных построек. Апрель 1887 года»<sup>5</sup>.

Отож, Никола Артемієвич, проживаючи з 1875 р. в особняку по Бібіковському бульвару, 12, не поспішав із забудовою садиби по Університетській площі. Купивши садибу в 1882 р. з будинком № 17, лише через 5 років розпочав будівництво на вільній частині ділянки.

Будинок по Терещенківській, 15 було зведено за два будівельних сезони 1887–1888 рр. У жовтні 1888 р. Н. Терещенко відділяє частину садиби з новим будинком і продає її своїй старшій дочці Варварі Ханенко.

В актовій книзі київського нотаріуса М. Воробйова за 1888 р. знайдено оригінал купчої: «Октября 12 дня явились ко мне, Николаю Александровичу Воробьеву, киевскому нотариусу, лично мне известные и имеющие законную правоспособность к совершению актов: действительный статский советник Никола Артемыевич Терещенко и дочь его, жена коллежского асессора Варвара Николовна Ханенко, жительствующие в г.Киеве по Бибиковскому бульвару в доме первого из них... с объявлением, что они совершают купчую крепость на следующих

<sup>4</sup> ДАМК, ф. 143, оп. 2, спр. 2230.

<sup>5</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 7, спр. 1121, л. 178.

условиях: действительный статский советник Никола Артемьевич Терещенко из состава принадлежащего ему недвижимого имения — усадебного с домом и другими постройками места, состоящего в г. Киеве, Лыбедского участка, по Университетской площади, что ныне Алексеевская улица, заключающего земли всего 673 с половиною кв. саж.— продал дочери своей, жене коллежского асессора Варваре Николовне Ханенко часть того усадебного места с (строющимся) выстроенным в сем году на ней домом и другими постройками (еще неоконченными)... А взял продавец с покупщицы за то проданное имение денег серебром 30 тысяч рублей»<sup>6</sup> (слова, що взяті у цитаті в дужки, в оригіналі документа закреслені — *примітка авт.*).

Наступного дня після укладення купчої для її затвердження ст. нотаріус Київського окружного суду звернувся до господарчого відділення Київської міської управи: «Имею честь покорнейше просить уведомить меня, не встречается ли со стороны городской управы препятствий на продажу Николаю Терещенко жене коллежского асессора Варваре Николовне Ханенко части усадьбы в количестве 250 1/2 кв. с.». В тот же день, 13 октября 1888 г. был дан положительный отзыв городского землемера Терского и тем же числом датировано решение городской управы о том, что на выделение Терещенко из своей усадьбы, расположенной в Лыбедском г. Киева участке по Университетской площади части оной на пространстве 250 1/2 кв. с. в строительном отношении препятствий нет»<sup>7</sup>.

Ці документи 1888 р. дають можливість підтвердити цілком достовірно три дати: 1) будинок, зведення якого дозволено навесні 1887 р., збудований уже восени 1888 р.; 2) у 1888 р. виокремлена у самостійну садибу територія домоволодіння № 15, що спершу входила, разом з № 17, до складу єдиної ділянки Сулимовської, а потім — Терещенка і 3) з жовтня 1888 р. садиба № 15 належить родині Ханенків.

<sup>6</sup> ДАМК, ф. 30, оп. 1, спр. 43, л. 144-145.

<sup>7</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 7, спр. 1121, л. 173.



Автором проекту в літературі прийнято вважати Р. Ф. Мельцера (1860—1929).

Вперше на авторство цього петербурзького архітектора вказав С. Гіляров у 1936 р.<sup>8</sup> Основні роботи Р. Ф. Мельцера — архітектора Височайшого двору, співвласника, а згодом — керівника меблевої, декоративної і художньої фірми, — припадає на поч. ХХ ст. Однак з особистої справи Р. Ф. Мельцера у фонді Петербурзької Академії мистецтв відомо, що свідоцтво на дозвіл провадження будівельних робіт він отримав ще в 1884 р.<sup>9</sup> У цій особистій справі немає свідчень щодо проектування київського особняка. Уточнюючі документи можуть бути виявлені у фонді фірми «Ф. Мельцер і К°», що зберігається у Санкт-Петербурзі. Фонд є цікавим для вітчизняних дослідників, бо ця відома фірма виконувала опоряджувальні роботи на багатьох київських об'єктах, зокрема в будинках чисельної родини Терещенків. Не виключено також, що архіви Р. Мельцера будуть знайдені в США, де він помер у 1929 р.

У створенні особняка брав участь і московський архітектор П. С. Бойцов. Про це свідчать підписані ним ескізи інтер'єрів у фондах музею. Вочевидь, рішення деталей внутрішнього оздоблення особняка по вул. Терещенківській, 15 аналогічне фрагментам інтер'єру інших споруд П. Бойцова — будинку Н. Веригіної в с. Подушкіно Московської губ. та будинку кн. Б. Святополк-Четвертинського в Москві<sup>10</sup>. Крім того, в особистій справі архітектора в фонді Петербурзької Академії мистецтв П. Бойцов зазначає Б. І. Ханенка у переліку своїх замовників<sup>11</sup>. Нам відомо, що в Державному історичному музеї Москви є креслення київського особняка молодшого брата Варвари Ханенко — Олександра Терещенка. Донедавна фонди історичного музею були закриті для дослідників і не виключена можливість знахідок київського періоду творчості П. Бойцова.

<sup>8</sup> С. Гіляров. Архітектура Києва передвоєнної доби. — Соціалістичний Київ, 1936, № 4.

<sup>9</sup> РДІА, ф. 789, оп. 10, спр. 131.

<sup>10</sup> Ежегодник Московского архитектурного общества, вып. 2, с. 28—29; вып. 3, с. 33.

<sup>11</sup> ЦДІАР, ф. 789, оп. 11, спр. 180.

Принаймні остаточно проблема авторства особняка по вул. Терещенківській, 15 може бути розв'язана лише після виявлення первісного проекту.

Звичайно, за два будівельних сезони 1887—1888 рр. був зведений лише будинок як такий і в подальшому продовжувались роботи щодо його внутрішнього опорядження. На уточнене датування логічно накладаються вже відомі раніше дані. У статті «Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии», опублікованій 1911 р., дослідник творчості художника повідомляє: «Из вещей, сделанных Врубелем в первую половину 1889 года в часы досуга от главных работ во Владимирском соборе и после того, как эти работы были окончены, сохранилось очень немного. Орнаменты Врубеля, по-видимому, возбудили в Киеве некоторое внимание к декоративной стороне его таланта и Б. Ханенко... заказал художнику написать для одной из комнат своего дома большой плафон масляными красками. Этот ромбовидный плафон, изображающий какой-то фантастический герб с рыцарским шлемом, украшенным короною, звездой и павлиньими перьями... и извилистым орнаментом из причудливых цветов... замечателен как первая из декоративных работ, не предназначенных для церкви, которых так много исполнил Врубель в течение своей жизни. Сохранился еще эскиз ковра, сделанный также для Ханенко»<sup>12</sup>.

У листі до І. Цветкова від 12 грудня 1889 р. Б. Ханенко пише: «Я все это время так занят окончанием отделки дома и развеской картин, что не имею возможности оставить, хотя бы на самое короткое время, Киев»<sup>13</sup>.

Відомо, що до опорядження вишуканих інтер'єрів особняка були залучені відомі вітчизняні та закордонні митці — П. Бойцов, М. Врубель, Я. Котарбінський, Л. Марконі, С. Барбудо, Г. Макарт та інші.

Діставши можливість зберігати свою колекцію у спеціально обладнаних приміщеннях, подружжя Ханенків активізує

---

<sup>12</sup> А. Иванов. Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии.— Искусство, 1911, 3 12, с. 527.

<sup>13</sup> ДТГ, «фонд И. Е. Цветкова», № 14/155.

свою збиральницьку діяльність, вони придбавають мистецькі твори на аукціонах художніх зібрань європейських колекціонерів, у приватних власників.

Зведений особняк виявився затісним для швидко зростаючої художньої і антикварної колекції. Для збільшення будинку Никола Терещенко, який придбав у 1888 р. сусідню садибу № 13, відокремив від неї невелику ділянку землі (37,14 кв. саж.) і за дарчою, оформленою 13 квітня 1891 р., передав Варварі Ханенко. Вже місяць потому, у травні 1891 р., Б. І. Ханенко за дорученням дружини подав до Київської міської управи заяву з проханням дозволити 2-поверхову прибудову до особняка.

Проект прибудови<sup>14</sup> розробив випускник Петербурзького інституту цивільних інженерів О. С. Кривошеев, який був на той час київським міським архітектором.

Архітектура прибудови загалом продовжує ритм і стилістику декору основної частини, хоча і порушує точно симетричну побудову фасаду первісного обсягу споруди. У простінку між півциркульними вікнами 2-го поверху прибудованої у 1891 р. частини будинку було укріплено герб роду Ханенків, що отримав дворянство у XVII ст. У Центральному державному історичному архіві України зберігається датована 1661 р. «жалованная грамота короля Яна Казимира Ханенкам на шляхетство»<sup>15</sup>, у грамоті є вказівка на загальний вид родинного герба Ханенків. Опис герба і малюнок його, виконаний Є. Нарбутом, розміщений у «Малороссийском гербовнике».

Наприкінці XIX — початку XX століть Б. І. Ханенко як голова товариства старожитностей і мистецтв брав безпосередню участь у будівництві та організації міського музею. Ця діяльність переконала його, що за відсутності дійової ініціативи уряду і місцевої влади, у становленні громадських музеїв у Києві вирішальна роль може належати лише ініціативі ентузіастів — людей енергійних, авторитетних і таких, що во-

<sup>14</sup> ДАМК, ф. 163, оп. 41, спр. 3911.

<sup>15</sup> ЦДІАУ, ф. 983, оп. 1, спр. 1-а.

лодіють значними коштами. Отже подружжя Ханенків зініціювали створення на основі своєї колекції повноцінного музею і подарувати його Києву.

Майбутній музей належало забезпечити матеріальною базою, приміщенням для службовців, можливістю в майбутньому розширити площу різних відділів. Для цього Б. І. Ханенко за купчою, затвердженою 21 квітня 1913 р., купив сусідню ділянку (№13), що належала на той час за заповітом Николи Терещенка його незаміжній дочці Ользі. За дарчою, оформленою 27 червня того ж року, Б. Ханенко подарував його своїй дружині. На цій ділянці у 1914 р. зведено 6-поверховий будинок за проектом архітектора П. Андреева. Для сполучення двох споруд з однієї з кімнат другого поверху особняка Ханенків були зроблені двері на другий поверх нового будинку<sup>16</sup>.

Вигляд головного фасаду особняка Ханенків зазнав певних змін вже після прибудови. Світлину із зображенням особняка Ханенків бачимо в путівнику по Києву, виданому польською мовою 1901 р.<sup>17</sup> На ньому зафіксований скромний вхід до будинку з характерним для київської архітектури камерним вирішенням парадного входу з навісом на колонках.

В архівних фондах музею мистецтв Б. І. і В. Н. Ханенків зберігається вишуканий шкіц 1921 р., що його виконав архітектор М. Гарденін. Порівняння цього креслення із фрагментом фасаду з проекту прибудови 1891 р. та зі світлиною 1901 р. показує зміни пропорцій споруди після нівелювання і зниження рівня землі на вулиці 1914 р., коли «під двоповерховим фасадом виріс глухий цокольний поверх»<sup>18</sup>. Це спричинило необхідність улаштування пандуса біля головного входу, що замінений 1924 р. високим ганком зі сходами. При зниженні рівня проїзду ступки брами було спущено і про-

<sup>16</sup> ЦДАВОВУ, ф. Р-166, оп. 1, спр. 683.

<sup>17</sup> Ciechowski W. Kiyow i jego pamiatki. Przewodnik po Kiyowie.— К., 1901.— S. 186.

<sup>18</sup> С. Гіляров. Названа праця.

міжок під фрамужною частиною заповнений ґратами випадкового малюнку.

У фондах Центрального архіву органів влади та управління України збереглось чимало цікавих документів про подальшу складну долю будинку, що з 1919 р. функціонував як загальнодоступний музей, про ремонти та реконструкції за участю київських архітекторів В. Обремського, В. Осьмака тощо<sup>19</sup>.

За рішенням виконкому Київської міськради від 16.07.1979 р. № 920 будинок знаходиться в зоні регулювання забудови 1 категорії, а з 1982 р. його взято під охорону держави як непересічну пам'ятку архітектури і мистецтва — охоронний № 49.

**Марія Кадомська,**  
мистецтвознавець,

НДІ «Проектреконструкція»

### ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ДАМК — Державний архів м. Києва

РДІА — Російський державний історичний архів у Санкт-Петербурзі

ЦДАВОВУ — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

ЦДІАУ — Центральний державний історичний архів України

<sup>19</sup> ЦДАВОВУ, ф.2, оп. 9, спр. 6423; ф. 4763, оп. 1, спр. 15; 301; ф. 166, оп. 1, спр. 683, 690, 694; оп. 3, спр. 413; оп. 4, спр. 181; оп. 6, спр. 6094, 6098, 9052, 6101–6106; ф. 4906, оп. 1, спр. 1605.

## РЕСТАВРАЦІЯ ОСОБНЯКА ХАНЕНКІВ

Будинок по вулиці Терещенківській, 15 колись належав подружжю — Богдану Івановичу та Варварі Николівні Ханенкам, українським цукропромисловцям, меценатам і колекціонерам. Вони розмістили в ньому свою величезну мистецьку колекцію, що весь час поповнювалась, і згодом їй стало затишно; з'явилась добудова до лівого торця, а після придбання садиби № 13 та спорудження на ній великого прибуткового будинку його другий поверх мав додатись до експозиційної площі для розміщення експонатів. Та не так склалося, як гадалося...

У 20-і рр. XX ст., після багатьох змін приналежності музею та всупереч бажанню засновників зберегти неподільною колекцію, нові господарі розпорядилися нею на свій розсуд: поділили і роздали за тематикою іншим музеям, дещо там є і тепер. Багато пошкоджень було завдано інтер'ерам будинку, а самою колекцією маніпулювали, використовуючи її для паплюження «панівної класи».

Під час Другої світової війни та окупації Києва частинами вермахта колекція музею зазнала значного пограбування. Незважаючи на це музей іще під час війни, у вересні 1944 р., почав приймати відвідувачів — першим серед інших міст країни, що зазнали окупації.

Та руйнація декору інтер'єрів тривала й далі — було знищено каміни, безцінний різьблений декор, частину тканин, якими було оздоблено стіни, зникла частина освітлювальної арматури, меблів; було перефарбовано приміщення за модою нових часів — у «безколірний» колір. Усе це дуже збіднило інтер'єри. Натомість стіни в будинку з боку двору прикрасились у 1966—1967 рр. величезними мозаїками та фресками на «пролетарську» тему, які у вільний час виробляв тогочасний

директор музею, і які порушують загальне враження простого за трактовкою дворового простору садиби.

Фізичний стан будівлі вимагав серйозної уваги, однак її не мав, а часткові ремонти, переважно косметичного плану, не здатні були затримати процес руйнації будинку, що ставав дедалі загрозливішим; стіни були розколоті на всю висоту трьох поверхів, дерев'яні балки перекриттів підгнили (а на них закріплений різьблений та мальований декор), дах протікав, і дощові й талі води потрапляли на декоровані стелі парадних приміщень.

Реставраційні роботи, звичайно, починаються з праці на об'єкті фахівців — архітекторів та конструкторів, які ретельно досліджують споруду. Перші з'ясовують, які зміни і втрати відбулися за час її існування, другі — в якому фізичному стані перебуває будівля та її частини. Одночасно мистецтвознавці відшуковують в архівах та літературі всі можливі відомості, а, якщо пощастить, то й проект будівлі.

Але не аварійність стала причиною появи архітекторів-реставраторів у будинку Музею західного та східного мистецтва. Пожежна охорона обстежила його й у «висновках», зокрема, вимагала, замінити всі дерев'яні сходові марші на неспалимі (читайте, залізобетонні). З такої нагоди автор цих рядків і з'явилася влітку 1982 р. в музеї. І тоді з'ясувалось, що на той час будинок музею не було взято на облік як пам'ятку архітектури, що охороняється державою, і тому не мав захисту законом. Так почалося оформлення низки необхідних документів, для взяття на облік, а коли це сталось, потрібно було одержати від пожежників дозвіл на заміну їхніх вимог менш суворими. А вже після цього почалося з'ясування причин руйнації і виконання першочергових протиаварійних заходів.

Тоді ж розпочались пошуки в архівах та бібліотеках відомостей про будівництво, первісне архітектурне вирішення, оздоблення інтер'єрів тощо.

В самому будинку провадились дослідження всіх конструкцій, слідів первісного планування, виявлення захованих під пізнішими нашаруваннями первісних кольорів стін, стель

та пошук залишків інших елементів оздоблення. І, нагадаємо, всі ці дослідження тривали в діючому музеї, серед безцінних експонатів, без припинення доступу відвідувачів, що гранично ускладнювало процес самих досліджень. Але тільки за їхніми результатами і після ретельного обміру будинку і всього декору, що зберігся, розпочалась розробка проекту реставрації. На все це пішло близько восьми років, частково і за браком фінансування, до закриття 1990 р. музею на реставрацію.

На початку реставраційних робіт було остаточно заін'єктовано розколини в стінах — їх склеєно спеціальними розчинними методом нагнітання під тиском вглиб стін. Нагляд за цілісністю стін упродовж наступних років підтвердив вірність прийнятого рішення.

На будинку було повністю замінено дах та світлові ліхтарі. Після цього замаркували і зняли щити паркетних підлог, і почалась важка й копітка робота по заведенню металевих балок перекриттів для передачі на них навантаження, вже непосильного для старих дерев'яних балок. Складність заведення підсилюючих конструкцій зумовлена необхідністю не пошкодити унікальний декор. Ця важка робота була виконана вручну, без застосування звичної будівельної техніки. Паркетні щити, досить понівечені за час їхнього життя, було ретельно перевірено, укріплено, доповнено втрачене. Для цього використовували паркетні клепки від розборки у старих будинках, аби деревина була б майже того ж віку і якості. Згодом усі щити повернулись на свої місця, тобто, в усіх парадних приміщеннях збережено автентичну підлогу.

У вестибулі тимчасову лінолеумну підлогу замінено на гранітну, реставровано різьблені оздоблення дзеркала й каміна, живописне полотно в композиції каміна, очищено й «освіжено» всі дерев'яні панелі.

Виходячи з потреб музею, ліворуч вестибуля довелось обладнати гардероб, касу та бюро замовлення екскурсій. Тут збереглось дзеркало кахляної груби, яке включено до композиції інтер'єру.

Цікаво виглядає груба із старовинних розписних кахлів, що збереглися у фондах, повернута реставраторами в інтер'єр колишнього кабінету господаря.



За виявленими первісними зразками відновлено кольорове вирішення простору парадних сходів та центральної зали, на сходах поновлено розпис стелі та повернуто з фондів на свої місця торшери площадки другого поверху. У центральній залі на кронштейнах балконів знову з'явилися білі кулі електроосвітлення, що було зникли свого часу. Прилади освітлення, що збереглися, були відреставровані із відновленням втрачених деталей, інші спроектовано і виготовлено за світлинами часів господарів особняка. За зразками зроблено срібні квіточки-ліхтарики, яких бракувало в «Золотому кабінеті», за спеціально розробленою технологією, одержаною після численних експериментів. Взагалі ж, застаріле люмінесцентне освітлення цілковито замінено на сучасне, спеціально музейного призначення, яке хоч і не пов'язане з архітектурою, проте зорово не заважає цілісності сприйняття інтер'єрів.

Для приміщень, де на стінах збереглися старі тканини, які, втім, вже втратили здатність слугувати, як колись, окрасою інтер'єру, виготовлено копії, а там, де вже ніяких зразків не було, тканини виготовляли за їхнім виглядом на старих світлинах. Завдяки цьому, надзвичайно ефектно став знову виглядати інтер'єр «Червоної вітальні», де живопис В. Котарбінського дістав логічну довершеність, як колись.

Великий обсяг робіт з реставрації дерев'яного декору стелі, панелей та шаф виконано в сусідній залі.

Найурочистішим з парадних приміщень був так званий «Золотий кабінет», оздоблений французькими гобеленами. Але стан декору тут виявився найгіршим — через дірявий дах. Довелось частково розібрати склепіння в кутку, зробити все заново та за зразками цілковито відтворити декор у стилі «рококо».

Колишня їдальня, розкрита вітражованими вікнами (також реставрованими) та балконом на двір, свого часу постраждала щонайбільше: було знищено складний дерев'яний декор — високі панелі із вмонтованими в них шафами, полицями, великим каміном та різьбленими одвірками. За складності фінансування стало можливим повернути лише різьблені одвірки. Натомість стіни обтягнуто тканиною, що кольорово

гармоніює з відреставрованим живописом стелі, включно з гербом Ханенків (як вважається, роботи М. Врубеля).

У приміщенні других сходів віднайдено під пізнішими нашаруваннями розпис стінових панелей під дерево, і з поверненням цього оздоблення об'єм також набув первісної гармонійної рівноваги.

Одночасно провадилася реставрація фасаду. Тут особливо слід підкреслити факт повернення на своє місце ліпленого картуша з рельєфним гербом Ханенків. Ця деталь знову надала особнякові ознак приналежності старовинній українській шляхетній родині.

У 1914 році, у зв'язку зі спорудженням прибуткового будинку № 13 було здійснено вертикальне планування вулиці Терещенківської, відтак особняк Ханенків виявився з несподівано високим цоколем. Тоді довелося спорудити ганок з двосторонніми сходами. Водночас арковий проїзд на двір став вищим, стулки воріт опустили, а відбійні кам'яні тумби обабіч брами залишилися неприродно високо. Згодом порожній отвір над воротами загратували тимчасовою вставкою, що виглядала недоречно чужою. У ході реставрації було заново відтворено ганок з тими ж самими гранітними сходишками, але огороження замість непросвітчастого й грубезного, було зроблено на балюсадах, в обрисах яких використано за взірць балюстраду край даху, яку також відновлено за старими світлинами. Верхню частину аркового отвору брами заповнено у стилістичній та графічній єдності зі стулками воріт, а відбійні тумби, які колись призначалися для захисту стін від колісних матиць екіпажів, збережено й подовжено до нинішнього рівня вулиці.

У ході реставрації портал вхідних дверей і первісний цоколь було розчищено від численних нашарувань фарби, і вони набули первісної гранітної поверхні. А новий ганок і новий цоколь у нижній частині було умисно обличковано полірованою гранітом — на знак відмінності від первісних.

Роботи буде продовжено: планується відремонтувати флігельний будинок служб (де були стайня, каретня, льодовня, дров'яник та де мешкала прислуга) і розмістити тут служ-

80612

Музей мистецтва  
М. Богдана та Марія Яворська  
БІБЛІОТЕКА

бові приміщення Музею. На черзі також реставрація сусіднього будинку № 17, переданого для розширення музею.

Майже на кожному будівництві трапляються ситуації, коли будівельники не знають, що робити далі через затримку проектної документації. На цьому об'єкті — по Терещенківській, 15,— таких ситуацій не було. Це значною мірою завдяки ретельній підготовці історичного обґрунтування проекту, виконаного мистецтвознавцем М. А. Кадомською, прискіпливому виконанню натурних досліджень і креслень архітектором А. Ф. Сапожніковою, постійному авторському нагляду за виконанням робіт.

Головним виконавцем робіт був колектив Київського міського спеціального науково-реставраційного управління, яким керує П. М. Семьошкін. Управління за час реставрації будинку Музею мистецтв змінило і підпорядкування і назву, але не змінило свого сумлінного ставлення до виконуваних робіт. Фінансувались усі роботи з місцевого бюджету.

Сьогодні, коли відвідувач потрапляє до Музею, йому може здатися, що тут все так і було завжди, і все виглядає так природно, що незрозуміло, навіщо було так довго тримати музей зачиненим. Але, якщо закінчена реставрація виглядає природно й органічно, якщо наша участь у ній не помітна, тоді мети досягнуто: адже реставрація — це підпорядкування нашої діяльності задуму автора витвору архітектури, і наше втручання мусить бути найменш відчутним.

**Ірина Малакова,**  
автор реставрації,  
головний архітектор проектів,  
інститут «Укрпроектреставрація»

## СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ БУДИНКУ Б. І. та В. Н. ХАНЕНКІВ

Історія музею тісно пов'язана з історією будинку, який являє собою одну з унікальних споруд Києва другої половини XIX століття.

Сам будинок, його інтер'єри та представлені пам'ятки мистецтва — це не змертвілі художні форми, а красномовні свідки життя та справ подружжя Богдана і Варвари Ханенків. Можна багато знати про будинок-музей Ханенків — і, разом з тим, не мати повної уяви про нього.

Розташований у затишній частині старого міста, особняк, що був зведений у 80-х роках XIX ст. за проектом архітектора Р. Ф. Мельцера, нагадує невелике венеціанське палаццо XVI століття.

Зовні будинок перш за все вражає красою своїх світлих стін, стриманістю архітектурних прикрас, що надають невеликій за розмірами споруді ясності й гармонії. Всі деталі фасаду, аркові віконні прорізи, колони з іонічними капітелями, широкий фриз з ліпними гірляндами, кронштейнами, що підтримують карниз, розміщуються вільно, не тиснучи один одного. Другий поверх створює найсильніший художній образ на всьому фасаді. Архітектура будинку справляє враження ясної і легко сприйнятої схеми. Тонко передано у фасаді відношення інтер'єру до зовнішнього світу. Будинок не замикається від вулиці, не примушує глядача відчувати себе перед глухою стіною. Разом з тим, він ніби укриває якусь таїну інтер'єрів.

Зовнішня архітектура не стала перешкодою для вільного розгортання композиції внутрішнього простору основного другого поверху. Її центром і віссю виступає зала-галерея —

найвище приміщення з вишуканим балконом по периметру і світловим ліхтарем на стелі. Уся композиція поверху розростається від центру з суворим дотриманням симетрії і анфіладності. Саме цей поверх Ханенки, вступивши у володіння будинком, використали для розміщення свого художнього зібрання. Долішній поверх був призначений для службових приміщень, а його праве крило відводилося під бібліотеку. Невеликі кімнати третього поверху правили за житлові.

Особливість будинку-музею Ханенків — це постійне відчуття історії. Щоб перенестися в минулі епохи, перейнятися часом, його культурою, мистецтвом, а також збагнути ставлення до всього цього самих господарів, досить пройтися його залами. З перших кроків відвідувача огортає особлива атмосфера самого будинку.

Інтер'єри особняка, їх архітектурно-художнє стильове вирішення формувалося упродовж 1889—1895 рр. Цей факт свідчить не тільки про тривалість самого процесу, але й про складне концептуальне завдання, яке поставив власник-замовник перед архітекторами і художниками (Ф. Мельцер, П. Бойцов, В. Марконі, О. Кривошеєв, В. Катарбінський, М. Врубель та ін.). Європейська історія приватного колекціонування у другій половині XIX ст. вже мала свої традиції та певні принципи у експонуванні таких універсальних зібрань, до яких належало і ханенківське. Для Києва будинок-музей Ханенків — явище унікальне.

Оцінка художніх якостей інтер'єрів особняка вже мала місце у низці публікацій, у яких дослідники відмічали їхнє значення — історичне та художнє. Інтер'єри залів, згідно з задумом Б. І. Ханенка, мусили відповідати поданим в них колекціям, створювати образ відповідних епох. Сьогодні можемо сказати більше. Інтер'єри особняка — матеріалізовані художні і філософські погляди Б. І. Ханенка, а сам будинок-музей є виявом найвищих людських чеснот і світогляду Богдана Івановича, а також і Варвари Николівни. Та будинок Ханенків — це в першу чергу господа. В ній, з урахуванням показу пам'яток мистецтва, використовувалися як художній засіб житлові інтер'єри минулих епох: парадність середньо-

вічної зали — вітальні; вишуканість інтер'єрів Ренесансу; хвилююча мінливість бароко; затишність бюргерського голландського дому; потаємність, розкіш французького кабінету; зорова ефектність «макартівського» стилю. З першого погляду інтер'єри вражають різноманітністю своїх синтетичних рішень, деякою строкатістю і лише при більш уважному огляді в них розкривається ясний художній образ. Якщо тематичний задум інтер'єрів був підказаний наявністю мистецьких збірок, то виключна переконливість у поєднанні самої ідеї та архітектури пояснюється в першу чергу, всеобічною освіченістю Б. І. Ханенка. Інтер'єри виявляють підвищену вимогу до зорових вражень, виступають виразником особливого стану душі і стилю мислення Б. І. Ханенка. Він виходив за межі звичних колекціонерських проблем.

Інтер'єр вестибулю — візитка дому Ханенків, вражає спокійною гармонією, притаманною архітектурі і мистецтву італійського Відродження. В ньому своєрідне переплетіння монументальності та інтимності. «Бароко» як тема знайшла своє втілення у вишуканих парадних сходах з горішнім освітленням. Ламаний прогін сходів з дерев'яним різьбленим поруччям, створюють неспокійний ритм.

Денне світло, яке падає крізь скляну стелю, надає приміщенню характерної для інтер'єрів бароко мінливої гри світлотіней. У межах барочних архітектурних прийомів витриманий і портик з характерними крученими колонами і складною лінією арок. Створено середовище, в якому масштабні твори живописців доби бароко «живуть» цілком природно і органічно.

Головний другий поверх будинку — це єдине досить велике приміщення, що складається з анфілади шести залів.

«Велика вітальня» — зала, у якій, за допомогою окремих архітектурних і декоративних прийомів та автентичних мистецьких пам'яток, була відтворена властива готиці риса особливої емоційної піднесеності. Інтер'єр передавав атмосферу приймальних залів середньовічної знаті. В ніші — камін, стіни обшиті деревом і затягнені тканиною, стеля має балкову конструкцію, стрільчасті декоративні арки прикрашені готичною

орнаментикою. Як свідчать старі фотографії, у створенні інтер'єру активну участь брали скульптура, вітражі, живопис, меблі, предмети прикладного мистецтва різних країн світу, об'єднані певними рамками часу.

«Червона вітальня». Тут панує інша епоха, отже — інші художні і естетичні принципи оформлення. Друга половина XIX століття. У Європі панує стиль, що отримав назву еkleктика, з характерним для нього використанням образотворчих елементів різних історичних епох. Найвищою точкою був «стиль Макарт». Ганс Макарт (1840—1884) — австрійський художник і законодавець мод. Романтичний інтер'єр його віденського будинку та майстерні знайшов чимало наслідувань, справив він велике враження і на Б. І. Ханенка. Тому й з'являється у Києві, в будинку на Терещенківській, «Червона вітальня», стелю якої прикрашає живописний плафон «Амури, що бавляться» пензля «віденського віртуоза» і вся зала, її оформлення відтворює стиль минаючого XIX ст. Декоративної насиченості надає залі і живописний фриз, роботи художника В. Катарбінського (1849—1921), тема й характер якого, напевне, були визначені власником особняка (алегорії на теми Стародавнього Єгипту, Греції, Риму, Індії). Те, що в мистецтві широко і вільно використовувалися сюжети, запозичені з різних епох, у творчій концепції Макарта було визначено, як «стильовий плюралізм», що дозволяло розмістити в інтер'єрі зали справжні твори майстрів минулих століть. Згідно з традицією, закладеною Ханенками, в ній і сьогодні експонується мистецтво доби італійського Відродження.

«Золотий кабінет». За задумом власника особняка, в ньому відтворено інтер'єр, характерний для мистецтва Франції середини XVIII ст. Він являє собою унікальний для України зразок мистецтва епохи рококо, з його культом затишку та вишуканості.

Під час реставраційних робіт 1997—1998 рр. у залі були виявлені написи «12 мая 1895 год», що має означати час завершення робіт в інтер'єрі, а також номери з латинськими літерами на деталях архітектурного декору. Останні дають можливість зробити припущення, що Б. І. Ханенко здійснив

замовлення на виконання необхідних робіт щодо оздоблення зали, можливо, у Франції. Точно розрахована за розмірами зали декоративна забудова з урахуванням розміщення в ній брюсельських gobеленів XVIII ст., каміну, живопису на стелі свідчить про цілісність рішення усього інтер'єру. Наводить на думку про французьких майстрів той факт, що центральна частина живописного плафону «Битва Дон Кіхота з вітряками» належить Барбудо Санчесу — іспанському художнику, який працював наприкінці XIX ст. в Парижі. Отож старанно пронумеровані всі деталі архітектурного декору збиралися в інтер'єрі будинку на Терещенківській.

Не зберігся, на жаль, інтер'єр, що мав у свій час назву «Кабінет карельської берези» (теперішній зал французького мистецтва). Старі фотографії та спогади сучасників дають нам лише умовну уяву про нього. Це була не декоративно улаштована зала-кабінет у традиціях російського побуту початку XIX ст. — це робоча кімната Богдана Івановича, яка свідчила про його особисті смаки, прагнення до зручності та затишку.

Негативно відбилися на долі будинку-музею Ханенків історичні події, що переживала наша країна у XX столітті. Був знищений і унікальний інтер'єр ханенківської їдальні, яка мала назву «Голландської» чи «Дельфтської» (теперішній зал іспанського мистецтва). Інтер'єр, судячи з фотографій, відтворював дух затишного голландського бюргерського дому. Стіни були зашиті панелями з шафами-буфетами з відкритими полицями. В центрі — великий дубовий стіл, а навколо — масивні стільці. На вікнах — вітражне скління. В інтер'єрі був камін, що відіграв певну роль у створенні образу їдальні. На полицях та стінах — численні фаянсові вироби дельфтської мануфактури, а також китайський фарфор. Сьогодні в декорі стелі колишньої «Голландської їдальні» збереглися розписи — герб власника будинку і трафаретні геральдичні зображення левів, орлів, драконів. За каталогом посмертної виставки художника М. Врубеля (1916) значиться розпис стелі у будинку Ханенків, який було виконано у 1889 році. Під час вже згаданих реставраційних робіт було виявлено живописний шар під зображенням драконів. Це — квітковий орна-



мент, фрагмент якого збережено для показу. Відомо, що Врубель у 1889 р. виконував розпис бокових наосів Володимирського собору.

Стилістична близькість розкритого фрагменту до живопису у Соборі — очевидна. Темно-зелений тон листя, блідо-рожеві кольори ніжної мальви характеризують типово врубелівську манеру живопису, притаманну київському періоду його творчості.

Подальші зміни в декорі зали — зникнення врубелівських орнаментів (за винятком герба Ханенків), судячи з фотографій, відносяться до 90-х років XIX ст.

Із спогадів сучасників та наявних фотоматеріалів дізнаємось, що у 10-х роках XX ст. інтер'єри будинку Ханенків були перенасичені експонатами. З'явилися вітрини з фарфором, бронзою, майолікою, меблеві гарнітури заповнювали простір приміщень, стіни парадних сходів були використані для показу колекцій середньовічної зброї. Художнє зібрання явно перевищувало «фізичні» можливості особняка. 1913 року у Ханенка виникла думка про зведення спеціального музейного будинку. Але це вже окрема тема.

Єдиним приміщенням особняка Ханенків типово музейного значення була галерея другого поверху. За традицією, яку започаткували господарі, у ній і сьогодні представлена колекція майстрів північних шкіл.

Але не все так однозначно в будинку Ханенків на Терещківській. Наявність в інтер'єрах зображень, пов'язаних з древньою символікою та геральдиккою спонукає до їх осмислення. Можна припустити, що всі вони виконують в інтер'єрі лише декоративну функцію. Це герби, лицарські атрибути, леви, орли, дракони, грифони, хрест, лілія, троянда, листя дуба та ін. Ханенко, безумовно, мав можливість відібрати із багатства символів усїєї історії те, що являло для нього певну цінність. Багато символів не мають однозначного пояснення і несуть у собі подвійне значення. В певні історичні епохи геральдичні символи мали підвищений емоційний вплив, у них вбачали набагато більше, ніж те, що було в них закладено насправді. «Символ — це таємниця і одкровення одночасно» (Манфред Луркер).

У рамках даного виступу можуть бути поставлені лише багаточисленні питання до наявного матеріалу. Труднощі у розумінні символічних зображень полягають у тому, що Ханенко інтерпретував їх значення суб'єктивно. Що ж ми бачимо в будинку на Терещенківській? 1891 р. на фасаді особняка з'являється зображення родового герба козаків Ханенків, що свідчить про древність роду і військові чесноти. Але це — минуле. Справи і життя самого Богдана Івановича лежало в іншій сфері діяльності — духовній, зміст якої, за традицією геральдики, можна було передати в девізі. На стелі парадних сходів особняка як на девізних стрічках, накреслені рядки із «Божественної комедії» Данте:

Меж двух равно манящих яств свободный  
В их выборе к зубам бы не поднес  
Ни одного и умер бы голодный.

Як зазначив сам Данте, поема була призначена для освіченого читача і зміст її зрозумілий лише тим, хто був схильний до високих роздумів. Звертаючись до історичних подій XIX ст. шукаємо в них пояснення звернення Ханенка до поезії видатного флорентійця. У освічених колах Італії в другій половині століття відбувався новий сплеск інтересу до творчості поета. Флоренція через кілька століть згадала про свого великого громадянина і спорудила йому пам'ятник, а 1910 року на вулиці Віа Данте Аліг'єрі було відновлено так званий будинок Данте. Алегоріями поета наповнюється життя багатьох європейців. Рядки з «Божественної комедії», що накреслені на стелі будинку Ханенків, напевне, і є вираженням життєвого кредо Богдана Івановича, символічний зміст якого приховано від нас часом.

Данте — син Флоренції. Можливо, не випадково з'являються у вестибулі особняка символи цього міста, колиски Ренесансу — лев та лілія, а у «Великій вітальні» — зображення лілії та хреста. Лілія має загальновідоме християнське значення — символ чистоти, незайманості. Лілія прикрашала і герб королів Франції. Завдяки Людовику XI вона була вміщена у герб Медичі, а отже, і на гербі Флоренції. Серед багато-

численних варіантів хреста є так званий флорентійський (саме його зустрічаємо в декорі «Великої вітальні»).

Можливо, ключем до розуміння сюжетів В. Катарбінського у «макартівській залі», що являють собою алегоричні зображення на теми античного світу, є «Божественна комедія» Данте. Живописний фриз, на якому зображений поет серед слухачів, тематично і композиційно завершується зображенням голови Медузи Горгони. Один із сюжетів поеми розповідає про те, як поет Вергілій рятує поета Данте від страшного вражаючого на смерть, погляду Медузи Горгони. Даний сюжет можна сприймати і лише як алегорію на тему Стародавньої Греції. Поет — узагальнений образ культурного героя того часу. Голова змієвласої Медузи — атрибут богині Афіни. Її зображення прикрашало щит Афіни, що мав, за уявленнями давніх греків, велику магічну силу — устрашав богів і людей.

Інший фриз — алегорія на тему Стародавнього Риму. Сцена нічного бенкету композиційно завершується алегоричним зображенням «Ночі». Тут можна взяти до уваги прагнення Данте кинути світу свої моральні вироки. Образ «Ночі» в міфології розглядається подвійно — таїнства темряви і мати сновидінь, життєвої насолоди, що уособлювала нічні оргії. Зображення «Ночі» можна трактувати і по-іншому.

За сюжетною лінією «Комедії», пройшовши всі кола пекла, поет Данте засинає, і саме під час сну він був перенесений до входу у чистилище.

Відсутність хоч якихось джерел не дозволяє проникнути у духовний світ Б. І. Ханенка настільки глибоко, як це було б необхідним. Можемо лише констатувати, що існуючі в інтер'єрах будинку зображення набули широкого розповсюдження ще в епоху Ренесансу та бароко. В ті часи символіко-алегоричні зображення мали за мету не освітання сторонньої людини, а надання допомоги освіченому знавцю при медитації (малась на увазі алхімія — «облагороджування душі»). Деякі алхімічні символи пов'язували цю ідеологію з образами масонства. Серед них найважливішими були: Сонце, Місяць, Зірка, дракон, лев, орел, троянда та ін. Насьогодні ще не розшифровані і зображення гербів на стелі «Золотого кабінету» (за винятком герба господаря будинку).

Символіка — це ключ до розуміння духовного світу. Людині завжди були необхідні символи, щоб мати можливість свої почуття ввести у розряд відчутного. Осмислення символічних зображень у будинку Ханенків допоможе глибшому розумінню життя, філософських і етичних поглядів Богдана Івановича, як непересічної особистості, що має виняткове значення для нашої культури.

### ЛІТЕРАТУРА

- Акинша К. Забытый меценат//Наше наследие.— М., 1989.— № 5.
- Акинша К. Мир Ханенко//Панорама искусств.— М., 1988.— № 11.
- Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто.— М., 1939.
- Бидерман Ганс. Энциклопедия символов.— М., 1996.
- Данте Алигьери. Божественная комедия.— М., 1982.
- Дживелегов А. К. Данте Алигьери.— М., 1933.
- Иванова А. П. Врубель//Современное искусство. Серия иллюстрированных монографий.— Петроград, 1916.
- Кадомотская М. А. Историческая записка. Проект реставрации и приспособления здания Киевского музея западного и восточного искусства.— 1985.
- Кес Д. Стили мебели.— Будапешт, 1981.
- Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х гг.— М. 1978.
- Ковалинский В. Меценаты Киева.— К., 1998.
- Крутенко Н. Ханенки//Пам'ятки України.— К., 1996.— 3—4.
- Крутенко Н. Дар сердца і любові//Київ.— К., 1997.
- Крутенко Н. Пам'ятки України. Спецвипуск.— К., 1998.
- Лакиер А.Б. Русская геральдика.— М., 1990.
- Массонство в его прошлом и настоящем//Под редакцией С. Мельгунова и Н. Сидорова 1914.— Репринтное воспроизведение.— М. 1991.
- Мифы народов мира. Энциклопедия.— М., 1987.
- Похлебкин В. В. Международная символика и эмблематика.— М., 1989.
- Проблемы архитектуры. Сборник материалов.— М., 1936.
- Лазаревский И. Б. И. Ханенко и его собрание.— Солнце России.— М., 1913, №7.
- Лукомский Г. Ушедшие. Памяти В. Н. и Б. И. Ханенко//Среди коллекционеров.— М., 1923.
- Loukomski G. Musee Khanenko a Kiev. 1880—1920.— Paris, 1921.
- Федорова Е. В. Знаменитые города Италии.— М., 1985.
- Ханенко Б. И. Записки об истории создания коллекции.— Науковий

архів Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.— Стр. 35, оп. 1,  
од. зб. 2, спр.

Фотоархів Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків.

**Наталія Корнієнко,**  
заступник директора з експозиційної роботи,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

**АТРИБУЦІЯ КАРТИНИ  
БЕРНАРДО БЕЛЛОТТО «РУЇНИ ХРАМУ»  
ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

*Бернардо Беллотто — 1720—1780*

*Руїни храму*

*Полотно, олія. 99x132, інв. № 92 ЖК*

*Італія, венеціанська школа*

На картині зліва грандіозні руїни храму з куполом і портиком з колонами. Справа три високі масивні колони з антаблементом. Зліва на передньому плані група городян — два чоловіки і жінка, старий з собакою, вершник на білому коні. Під склепінням руїн зліва двоє вельмож, що ведуть бесіду. У даліні колонада.

Стан картини задовільний. Картина дубльована на тонке полотно. Незначна частина авторського полотна була обрізана по краях, очевидно, під час дублювання. При фотографуванні у інфрачервоних променях виявлено, що, за винятком незначних реставраторських заправок на поверхні неба та вздовж бортів, авторський живопис лишився незайманим.

Як твір невідомого італійського художника XVIII століття картина надійшла до музейної колекції у 1925 р. із Всеукраїнського історичного музею імені Т. Г. Шевченка. Історичному музею її передано Музейним фондом із збірки Терещенка.

Час створення картини (XVIII ст.) та країна походження (Італія) не викликали сумніву. Робилися спроби визначити школу й автора. Заступник директора музею з наукової роботи С. О. Гіляров у виданому 1931 р. музейному каталозі опублікував краєвид під назвою «Архітектурна фантазія» як твір

художника римської школи XVIII століття, назвавши автором Дж. П. Панніні із знаком запитання<sup>1</sup>. У каталозі музею 1961 р. картина була опублікована як твір художника школи Дж. П. Панніні «Архітектурна фантазія»<sup>2</sup>.

Перевагу пейзажистові римської школи було віддано, мабуть, тому, що саме римські ведутисти у XVIII столітті почали писати ідеалізовані руїни, на відміну від венеціанців з їхнім захопленням достовірним зображенням реальних міських вулиць, будівель і площ. Очевидно, у С. О. Гілярова також були підстави пов'язувати «Архітектурну фантазію» з іменем Дж. П. Панніні, оскільки цей художник був відомий серед пейзажистів римської школи як автор ведуть із зображенням античних руїн та фантастичних архітектурних мотивів. Хоча авторство Панніні викликало сумніви ще у С. О. Гілярова, краєвид з об'єктивних причин залишився поза увагою.

Тим часом явна відмінність свіжої, живописно виразної палітри «Архітектурної фантазії» від сухуватого, точного письма Панніні дала підстави відмовитись від авторства римського ведутиста. В той же час яскраво виражені у картині особливості індивідуальної манери дозволили звузити коло пошуків навколо імені одного з провідних представників венеціанської ведуть XVIII століття Бернардо Беллотто.

Манера Беллотто відчувається у бездоганному малюнку, чіткій ясній лінії, що підкреслює контури навіть найбільш віддалених предметів. Типовим для художника є виразний корпусний мазок у зображенні стафажу та окремих деталей, який привносить своєрідну динаміку в загалом статичний краєвид. Як для автора «київського пейзажу», так і для Беллотто характерним є використання не повітряної, а лінійної перспективи.

В «Архітектурній фантазії», як завжди у Беллотто, ясна сонячна погода з незалежним від пори дня та стану атмосфе-

<sup>1</sup> С. О. Гіляров. Музей мистецтв Всеукраїнської Академії наук. Каталог картин//Видання ВУАН.— Київ, 1931.— Кат. № 101.

<sup>2</sup> Киевский государственный музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры//Искусство.— Москва.— Кат. № 52.



Б. Беллотто.  
Руїни храму.

ри яскравим холодним небом, що сприймається як однотонний фон. Ще одна особливість може свідчити на користь Беллотто: художник спочатку покриває полотно фарбою кольору неба, потім по ньому пише руїни, стафаж та інші деталі. Цей суцільний нижній шар кольору берлінської лазури видно крізь розшарування фарби в окремих місцях на руїнах. Характерна для Беллотто і контрастна світлотінь. Ясне, холодне світло виповнює основні частини композиції. Все інше тоне в глибоких, майже чорних, тінях. Особливо сильно художник згущає тіні до переднього плану, виводячи через них погляд в освітлену далечінь, чим надає краєвиду романтичного забарвлення. Контрастний, як у Беллотто, і колористичний лад картини, побудований на протиставленні холодної сині неба і коричнювато-золотистого кольору руїн. Доповнюють і підкреслюють цей контраст акценти зеленувато-блакитного, червоного і білого у костюмах стафажу. Найбільш активна за ко-



льором постать вершника. Завдяки насиченій фарбі плаща, яка набуває незвичної звучності поряд з білим, вершник сприймається не лише як кольорова, а й як композиційна домінанта. Як відомо, такий зображувальний прийом часто зустрічається у Беллотто.

Що ж до техніки нанесення фарбового шару, то автор «київської» ведуги застосував ту ж саму різноманітну техніку, що і Беллотто. Широким пензлем вільно і впевнено він написав рівну поверхню неба й основні архітектурні об'єми, застосувавши при зображенні деталей, стафажу та пейзажу нанесений тоньким пензлем дрібний фактурний мазок.

Під час роботи над атрибуцією було проведено технологічне дослідження картини. Результати дослідження показали, що «Архітектурна фантазія» написана на уживаному Беллотто болосному ґрунті (вохра темно-червона). Крім того, виявилась ще одна притаманна техніці Беллотто особливість — стафаж написано поверх уже завершеного пейзажу.



Б. Беллотто. Руїни храму. Фрагмент.

Особливо наочно виявилася індивідуальність Беллотто в зображенні стафажу. Художникові першому вдалося звільнити стафаж від тої другорядної ролі, яку він відігравав у італійській ведуті XVIII ст., то розчиняючись у живописній атмосфері, як це було у А. Капалетто чи у Ф. Гварді, або ж підкреслюючи грандіозність руїн, як у Піранезі. Вельможі, міщани, селяни заповнюють площі та вулиці зображених Беллотто міст і живуть своїм власним, незалежним від архітектури та пейзажу життям. Подібний підхід до стафажу привертає увагу і в «Архітектурній фантазії». Вільно і соковито написана на передньому плані група постатей з явним наданням переваги простонародному типажу сприймається як самостійний побутовий мотив і привносить життя в застиглу архітектуру руїн. І хоча в картині є постаті, що традиційно підкреслюють просторовість (двоє вельмож зліва під склепінням храму), все ж смисловий акцент художник зробив на виділеній світлом групі переднього плану.

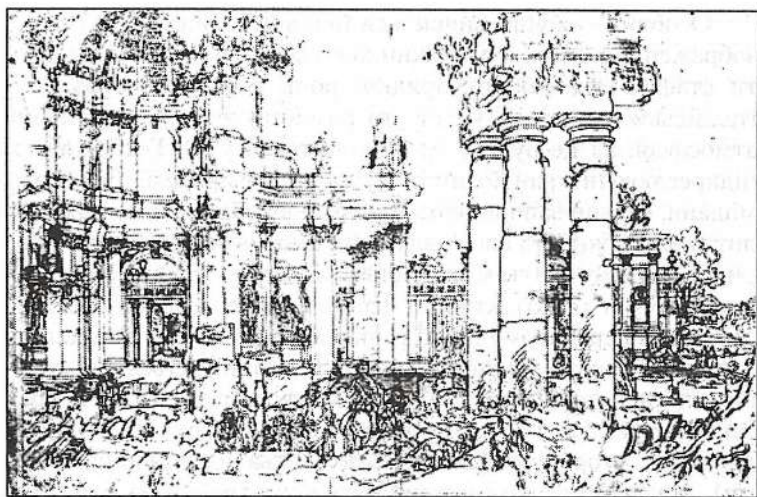
При порівнянні «Архітектурної фантазії» з іншими відомими творами Беллотто виявляється майже буквальна схожість у них стафажу. Наприклад, зображена в центрі на передньому плані постать вершника у високій хутряній шапці і широкому плащі повторюється у картині «Краківське передмістя з боку замкової гори»<sup>3</sup>. (Гайдук на коні поруч з каретою).

Запропоноване в атрибуції авторство Беллотто незаперечно підтверджують вісім підготовчих малюнків походженням із сім'ї Беллотто, що зберігаються у Варшавському національному музеї. Сім із них зображають деталі київської ведути із студіями окремих постатей<sup>4</sup>. Восьмий під назвою «Руїни храму» повністю відтворює композицію картини<sup>5</sup>. До речі, назва останнього, на нашу думку, більш ніж існуюча назва «Архітектурна фантазія» відповідає змістові нашої ведути, даючи підставу замінити її на «Руїни храму», і під такою назвою вести картину в музейний, науковий обіг.

<sup>3</sup> Mieczyslaw Wallis. Canaletto malarz Warszawy. Warszawa, 1959, ил. 86.

<sup>4</sup> Bernardo Bellotto genannt Canaletto in Dresden und Warshau. Ausstellung in Albertinum. 8.12.1963 — 31.8.1964. Abb. 128.— Kat. 92—98.

<sup>5</sup> Там само.— Кат. 91.



Б. Беллотто. Руїни храму. Малюнок композиції.  
Національний музей. Варшава.

Хоч авторство Беллотто, на нашу думку, можна вважати доведеним, постає ще низка важливих питань, які потребують відповіді: коли написано ведута? Яке місце вона займає у творчості художника, і зокрема у формуванні його індивідуальної манери?

Як відомо, до зображення фантастичних руїн Беллотто звертався тричі. Вони з'являються у його ведутах ще у Венеції до його від'їзду 1746 р. до Дрездена. Пейзажі з руїнами художник пише і в другий дрезденський період (1762—1767), приділяє їм увагу і під час перебування у Варшаві у 1767—1780 рр.

Щодо часу створення «київської» картини, то польський характер стафажу явно дозволяє віднести її до варшавського періоду. Польського колориту надає картині зображена на передньому плані зліва група городян. Серед них жінка у типовому для польських міщанок другої половини XVIII ст. вбранні. На ній характерна для того часу призьбрана спідниця, навхрест зав'язана на грудях хустка, оторочений оборками чеп-

чик. Із вбрання польської бідноти запозичені художником також невігядливого крою сорочка і штани, висока хутряна шапка і жилетка на чоловічих фігурках зліва і справа<sup>6</sup>. Подібний до зображеного в «Архітектурній фантазії» стафаж у польський період творчості Беллотто переходив із ведути у ведуту, що підтверджують аналогії до нього, знайдені у творах художника цього періоду.

Окремий інтерес щодо цього являє собою датований 1770 р. «Загальний вигляд Варшави з Вислою з боку Праги» із дрезденської збірки<sup>7</sup>. В ній цілковитою аналогією до двох вельмож, зображених під склепінням храму у «київській» ведуті, є двоє молодих людей ліворуч від Беллотто і Станіслава Августа. На них такі самі, як на вельможах, камзоли з широкими фалдами і перуки з двома локонами і стягнутим на потилиці волоссям. Такі камзоли і перуки носили при дворі польського короля Августа III і в перші роки правління Станіслава Августа. На початку 1770-х рр. така мода зникає<sup>8</sup>. Цей факт, як і аналогія із згаданим стафажем датованої 1770 роком картини, дає, на нашу думку, обґрунтовану підставу не лише віднести «Архітектурну фантазію» до понад десятирічного польського періоду творчості Беллотто, а й обмежити час створення ведути кінцем 1760-х років. На користь цієї дати свідчить і існуюча думка провідних польських мистецтвознавців про те, що Беллотто писав види античного та папського Риму між 1767 та 1770 рр.<sup>9</sup>

Враховуючи викладені у статті доводи, маємо підстави відмовитись від атрибуції «невідомий художник школи Панніні» і автором картини «Архітектурна фантазія» вважати провідного майстра міського пейзажу венеціанської школи

<sup>6</sup> Irena Glowczewska. Ubiory w obrazach Canaletta. Biuletyn historii sztuki. R. XLII, № 2, 1955.

<sup>7</sup> Bernardo Bellotto genant Canaletto in Dresden und Warshau. Ausstellung. 8. Desember 1963 bis 31 August 1964. in Albertinum Dresden. Alb. 77.— Kat. 41.

<sup>8</sup> St. Zorentz. Bernardo Bellotto in Polonia. Каталог виставки. Venezia, Palazzo Grassi, Milano. 1955.

<sup>9</sup> Staefan Kozakiewicz. Taligkeit und Kunst Bernardo Bellotto in Dresden und Warswau. Ausstellung von 8. Dezember 1963 bis 31. August 1964 in Albertinum. Dresden.

XVIII ст. Бернардо Беллотто. Час створення краєвиду визначити 1767–1770 рр., назву «Архітектурна фантазія» замінити назвою «Руїни храму» як більш відповідну змістові композиції.

Поява до цього часу невідомого твору Беллотто має значення не лише для київського музею, колекцію якого цей твір збагачує іменем відомого пейзажиста XVIII ст. «Київський» краєвид представляє Беллотто не як майстра реального міського пейзажу, яким художника знали і визнавали у Європі, а як автора створеної фантазією художника ведуги. Тим самим він доповнює порівняно невелику і менш знану, але важливу для розуміння живописної спадщини Беллотто сторінку творчості художника. Якщо до цього додати, що доля багатьох ідеалізованих ведуг Беллотто, як і їх точна кількість, невідома, то значення відкриття ще одного фантастичного краєвиду стане більш вагомим.

До речі, «Руїни храму» — це єдина із зображенням фантастичних руїн ведуга Беллотто з-поміж 16 творів, що зберігаються в музеях СНД. Інші п'ятнадцять (10 — в Ермітажі, 4 — в музеї імені О. С. Пушкіна у Москві, 1 — в Алупкінському музеї) — це репліки з реальних краєвидів Дрездена та Пірни з так званої «Королівської серії», замовленої Беллотто графом Брюлем — намісником польського короля Августа II у Варшаві.

**Олена Рославець,**

заступник директора з наукової роботи,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

## **АТРИБУЦІЇ ТРЬОХ ТВОРІВ ФЛАМАНДСЬКОГО ЖИВОПИСУ ПОЧАТКУ XVII ст. ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА та ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ**

У травні 1999 р. у Музеї мистецтв імені Б. І. та В. Н. Ханенків (ММХ) відкрилася виставка «Західноєвропейський живопис і скульптура XVI—XIX ст.», присвячена 80-річчю Музею. На виставці були представлені понад 40 творів з фондів Музею. Більшість їх експонувалися вперше, майже всі вони потребували консерваційних та реставраційних заходів і водночас — вимагали уточнення первісних атрибуцій, що були внесені до інвентарної книги після придбання картин Музеєм і відтоді не переглядалися. Тому, паралельно з реставрацією (яка виконувалась В. І. Цитовичем і Т. Р. Тимченко) провадилось технологічне та мистецтвознавче дослідження картин, що у кількох випадках спричинило уточнення їх атрибуцій. Частина результатів цих досліджень і є змістом цієї доповіді.

Дослідження, в міру можливостей, було комплексним і включало фізико-оптичні (вивчення поверхні у видимій, ультрафіолетовій (УФ) та інфрачервоній (ІЧ) ділянках спектра; виготовлення мікрошліфів живопису з наступним вивченням та фотофіксацією на мікрорівні), фізико-хімічні (пошаровий спектральний емісійний аналіз, ІЧ-спектроскопія) та хімічні (мікрохімічний аналіз) методи, а також порівняльне вивчення стилю й техніки живопису (зокрема, «живописного почерку» художника). Автори висловлюють глибоку вдячність співробітнику Національного науково-дослідного реставраційного центру України, канд. хім. наук Л. М. Лугиній, яка виконала частину фізико-оптичних та всі фізико-хімічні дослідження, а також О. Ю. Когосову, який надав цінний по-

рівняльний матеріал. Без їх участі дана робота багато у чому втратила б свою доказовість.

**1. Брейгель, Ян Старший (Оксамитовий) (1568–1625), майстерня. Лісовий краєвид з розбійниками, що ділять здобич.** Перша чверть XVII ст. Д. (дуб), о., 41x62. Інв. 362 жк.

Картина надійшла до музею у 1987 р., вважалася твором невідомого нідерландського художника XVI ст. Зображено хащу листяного лісу. Простір картини фланкований по боках зображенням двох великих дубів, масив лісу перетинається навскіс струмком. У правій частині картини, внизу, на освітленій ділянці біля коріння дуба лежить на землі вбитий напівроздягнутий чоловік з відкинутою головою та розпростертими руками. У лівій частині — шестеро розбійників, які ділять здобич. Між цими двома композиційними центрами розташований струмок, а також обламаний пеньок і стовбур дерева, що лежить по діагоналі.



Брейгель, Ян Старший (Оксамитовий) (1568–1625), майстерня, Фландрія. Лісовий краєвид з розбійниками, що ділять здобич. Перша чверть XVII ст. Д., дуб, о., 41x62.

Музей мистецтв ім. Б. І. та В. Н. Ханенків. Інв. 362 жк.

Під час дослідження картини у різних ділянках спектра авторського підпису не виявлено.

Серед основних технологічних особливостей твору можна відмітити такі:

- основа з дуба завдовжки до 0.5 см склеєна з двох дошок;
- білий клеє-крейдяний ґрунт завтовшки бл. 5000 мкм, нанесено у три прийоми, з посиленням рентгенографічної щільності по волокнам деревини (помітним на рентгенограмах), що можна пояснити «втиранням» нижнього шару ґрунту у капіляри деревини;
- напівпрозорий коричневий підмальювок, крізь який значною мірою просвічує ґрунт, що особливо характерно для периферійних ділянок зображення;
- індегифіковані пігменти фарбового шару — свинцеве біліло північного типу (з підвищеним вмістом срібла), умбра натуральна, смальта і азурит.

Таким чином, технологічна й оптична побудова живопису не протирічить приналежності твору фламандській школі початку XVII ст.

Картина може бути співставлена з творами Г. ван Конінкслоо, Я. Брейгеля Старшого і С. Вранкса [1, с. 494]. Однак визначальним моментом у цій атрибуції виявився не фігурний стафаж, характерний для Вранкса, і не лісовий мотив, в цілому близький Конінкслоо, а стилістичні особливості, притаманні ряду відомих робіт Яна Брейгеля Старшого. У цьому ряді можна згадати лісові краєвиди його пензля із зібрань Кунстхауз (Цюріх) та Амброзіана (Мілан) [2]. Дуже близьким аналогом київської картини є однойменна, також невідписана картина з Національного музею у Варшаві (друга її назва «Напад у лісі»), (д., о., 41x65,6; інв. 622), що приписується рядом дослідників Яну Брейгелю Старшому [1, рис. 164, с. 494]. К. Ертц датує її 1605 роком і вважає, що фігури в ній написані Себастьяном Вранксом [2].

Між тим, при всій видимій схожості київської та варшавської картин, у результаті порівняльного аналізу виявляються суттєві розбіжності, які вказують на більш пізнє походження київської картини.





Брейгель, Ян Старший (Оксамитовий) (1568–1625), Фландрія.

Лісовий краєвид з розбійниками, що ділять здобич.

1605 р. (?) Д., дуб, о., 41x65,6.

Національний музей у Варшаві. Інв. 622.

Перш за все, у роботі з ММХ відсутні багато дрібних, проте дуже характерних деталей (зображення птахів, тварин тощо), що наявні у варшавській картині. Крім того, відмітимо побіжне трактування переднього плану, а також менш нюансовану, дещо спрощену манеру зображення листя (перш за все, на середньому і далекому планах), що, зокрема, послаблює ілюзію просторовості у київській картині. К. Ертц [2, с.190] відзначає «тенденцію до загального спрощення» форми, що стає притаманною творам Я. Брейгеля Ст. на початку XVII ст.,— спрощення, що сприяло «прориву углиб простору». Очевидно, ця тенденція зберігалася і в наступні роки. Водночас у написаній пізніше київській картині ми бачимо спрощення іншого характеру, яке саме ослаблює просторовість.

Разом з тим, робота, що досліджується, все ж позбавлена ознак копійної скутості і виконана у тій самій живописній системі, що й варшавська картина. Таким чином, її не можна ідентифікувати ні як авторське повторення чи варіант, ні як копію, виконану поза межами майстерні. Пропонована атри-

буція київської картини: більш пізні, досить вільне повторення композиції Яна Брейгеля Старшого кимось з його учнів (майстерня Я. Брейгеля Старшого). Можливо, цим учнем був його син Ян Брейгель II (Молодший).

**II. Кейнінк, Керстіан де (бл. 1560–1632/33). Гірський краєвид.** Мідь, о., 25x29. Інв. 216 жк.

Твір надійшов до музею у 1946 р., до 1999 р. приписувався Р. Я. Саверею під назвою «Лісовий краєвид». Майже квадратна, трохи витягнута по горизонталі, невелика картина зображує поросле чагарником підніжжя скелястих гір зі струмком та кулісно зображеними затіненими скелями на передньому плані. Трохи вище геометричного центра композиції зображена біла качка з розправленими крилами, що спрямована у ліву по діагоналі уверх і направо; вдалині біля верхнього краю — ще два птахи. Колорит картини побудований на сгармонізованому поєднанні вохристо-коричневих та блакитних тонів.

Основні технологічні характеристики:

— твір написано на тонкій, невеликій мідній дошці, вкритій клеє-крейдианим сірувато-жовтим ґрунтом завтовшки 30 мкм, поверх якого лежить імприматура (бл. 15 мкм) з свинцевих білил на олійному в'язиві;

— з пігментів фарбового шару ідентифіковано: свинцеве білило, чорна вугільна, марганцева коричнева, свинцево-олов'яниста жовта, азурит, смальта (візуально не помічена, виявлена шляхом емісійного спектрального аналізу), ймовірно ярьмідянка (у зображенні рослинності). Таким чином, за технологічними особливостями картина належить нідерландському майстру кінця XVI— початку XVII ст.

Характер пейзажного мотиву твору своєрідний: скелі, порослі чагарником, водні потоки, що спадають по уступах скель, птахи, які ширяють над ущелиною, стовбури повалених дерев зі зламаними гілками. Серед основних стилістичних рис твору необхідно відмітити організацію елементів зображення у відповідності з неявно вираженими, контрапунктно перерваними композиційними діагоналями (утвореними контурами скель, стовбурів і гілок дерев тощо), що знаходять розв'язання у ключовому зображенні качки у верхній частині.

Привертає увагу кулісна побудова простору, чергування освітлених і затінених планів, підкреслене тонкими білильними світловими акцентами. Живописний почерк твору вільний і несе у собі яскраво виражені індивідуальні риси (тонкі фактурні переривчасто-зламани білильні штрихи у зображенні стебел трав, струменів потоку й скель; зображення листя й гілок виконане віртуозними рухами тонкого пензля, що поєднують у собі нанесення дрібних дугоподібних мазків з торцюванням).

Наведені ознаки у своєму загалі не зустрічаються у творах Р. Я. Саверея, якому раніше приписувалася досліджувана картина, натомість вони притаманні роботам К. де Кейнінка.

Мотив твору має прямі аналоги у «Гірських краєвидах» К. де Кейнінка, зокрема, з Віденського музею (бл. 1590 р., п., о., 78x105, інв. № 2415) [3, с. 250] та колекції Коппе з Брюсселя (д., о., 45,5x76) [4, рис. 164] (іл. 4). Особливо близька досліджувана картина до останнього краєвиду, вірніше, до його фрагмента (нижня права чверть). На обох картинах ми бачимо той самий урвистий гірський схил зі спадаючим потоком та освітленою дорогою угорі, ближні скелі й каміння тої самої форми, подані у контровому освітленні, такий самий, співпадаючий до деталей, освітлений схил справа, характерне зображення темної скелі, (на київській — трохи вище). Цікаво, що за різних розмірів картин, масштаб зображення ідентичний. Можливо, київська картина дійшла до нас у фрагментованому вигляді. Даний мотив дуже вільно варіюється у кількох роботах художника (у тому числі в київській).

Таким чином, картина з ММХ виявляє стилістичні риси, характерні для К. де Кейнінка. Порівняння живописного почерку досліджуваного твору з його підписаною картиною «Падіння Фаетона» з ММХ (д., о., 40,5x68; інв. 14 жк) виявило їх вражаючу подібність (зокрема, у зображенні зламів скель, листя й стебел трави). О. Ю. Фехнер датує «Падіння Фаетона» раннім періодом творчості художника (1580 — 1590 рр.) [5., С. 105—111]. Однак, ряд сучасних дослідників схильні відносити твори Кейнінка такого типу до початку XVII ст.

Остаточним підтвердженням авторства К. де Кейнінка ста-

ли виявлені дещо пізніше залишки підпису (в нижньому правому куті картини, на зображенні гілки, що лежить). Підпис реконструйований як *K. D. Keunink*. Зокрема, на згаданій картині «Падіння Фаетона» підпис знаходиться у тому ж нижньому куті, на схожому зображенні стовбура дерева, розташованого по діагоналі [6, с. 73]. Незважаючи на те, що при дослідженні підпису в ІЧ та УФ променях виявлені сліди пізнішої, виконаної іншою фарбою наводки, — залишки первісного підпису при дослідженні на мікрорівні не лишають сумнівів у його автентичності. Таким чином, досліджувану картину слід вважати не роботою Р. Я. Саверея, а фрагментом пейзажу К. Кейнінка. Датування цієї роботи потребує подальших уточнень.

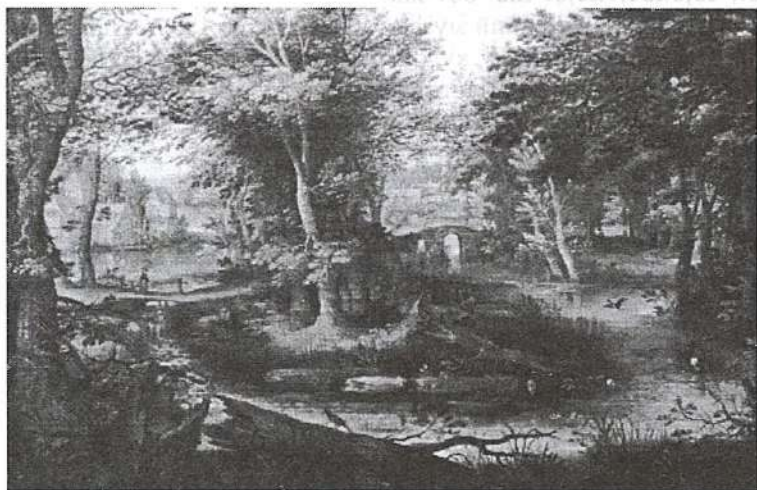
**Ш. Альслоот, Деніс ван (бл. 1570— бл. 1626). Лісовий краєвид з видом аббатства в околицях Брюсселя. 1609. Д. (дуб), о., 45,5x84,7x0,8. Інв. 331 жк.**

Краєвид придбаний музеєм у 1974 р., до 1999 р. приписувався нідерландському художнику Д. Вінкбонсу. На картині панорамного формату (співвідношення висоти й ширини картини наближається до 1:2) зображено листяний ліс з озером.



Альслоот, Деніс ван (бл. 1570—бл. 1626). Фландрія.  
Лісовий краєвид з видом аббатства в околицях Брюсселя.  
1609. Д., дуб, о., 45,5x84,7x0,8.  
Музей мистецтв ім. Б. І. та В. Н. Ханенків. Інв. 331 жк.

Лівіше центру за арочним мостом, крізь просвіти дерев вдалині видно будівлі, які нагадують монастирські. По містках, прокладених через острівець над озером, проходить дорога, на якій видно постаті людей. На передньому затіненому плані зліва — повалений стовбур дерева. Озеро й дерева населені безліччю птахів (у центрі — чапля, яка п'є воду). У правій частині зображено дорогу, яка йде углиб; вдалині видно постаті селян, трохи ближче — віз, запряжений двома кіньми. Ще ближче — мисливець, який заглиблюється у зарості. На затіненому передньому плані темними силуетами на тлі світлої дороги зображено чоловіка, який тримає за повід двох засідланих коней. Лівіше під групою дерев сидять чоловік і жінка, поруч них лежить мішок та кошик.



Альслоот Деніс ван (бл. 1570—бл. 1626). Фландрія.  
Лісовий краєвид з видом аббатства в околицях Брюсселя.  
Фрагмент (нижня ліва чверть картини).

1609. Д., дуб, о., 45,5x84,7x0,8.

Музей мистецтв ім. Б. І. та В. Н. Ханенків. Інв. 331 жк.

Основні технологічні характеристики:

— картина написана на щиті з двох склеєних дубових дощок завтовшки у середньому 0,8 см. Грунт — завтовшки 100 мкм, світлий, клеє-крейдяний; по периметру на ширину до 0,5 см, залишений незаписаним;

— серед пігментів фарбового шару ідентифіковано свинцеве білило, азурит, смальта, свинцево-олов'яниста жовтра вохра.

Основними стилістичними рисами твору можна вважати чітке композиційне та кольорове тональне членування простору на три плани, що йдуть углиб (ближній, середній, дальній), а у фронтальній площині — на ділянки переднього плану, розірвані трьома просвітами неба (особливо виразний силует одного з просвітів у вигляді широкої воронки, що різко звужується донизу).

Для живопису характерне тонке мініатюрне письмо. Колорит твору в цілому досить холодний, побудований на контрасті холодних тонів далеких планів з насиченими коричневими й темно-сірими — ближнього. Активна роль в оптичній побудові живопису належить світлому ґрунту, котрий просвічується навіть крізь білильні прописки, пом'якшуючи блакить далеких планів.

Отже, за стилістичними і технологічними ознаками твір належить фламандській школі живопису XVII ст., відрізняючись, однак, від робіт Д. Вінкбонса, якому раніше він приписувався.

Біля нижнього лівого кута картини, на зображенні темного переднього плану виявлено залишки підпису чорною фарбою, який не піддався прочитанню у видимих променях (завдяки фрагментарній збереженості та низькому контрасту зображення). У ІЧ ділянці спектра залишки були чітко виявлені; стало очевидним, що підпис намагалися видалити зішкрябуванням. Водночас, дослідження в УФ променях та на мікрорівні підтвердили автентичність його залишків. На основі ІЧ-рефлектограм підпис вдалося реконструювати: D:ab. Alsloot S.AR/Pic: /1609 (букви «ab» переплетені). Подібний варіант підпису (з незначними варіаціями) ми зустріли ще у трьох роботах Д. ван Альслоота, у тому числі в картинах: 1608 р.— «Лісовий

краєвид з Кефалом і Прокридою» з Віденського художнього музею (Інв. 1077) [3, с. 213] та 1610 р. — «Краєвид з Товієм і ангелом» з Королівського музею образотворчих мистецтв в Антверпені (Інв. № 865, д, о., 101x135) [7, с. 18]. Вірогідно, такий варіант підпису використовувався художником у його ранніх (1600-х років) роботах. У більш пізніх його творах підпис має вже інший характер. Очевидно, букви S.AR означають *Servitor Archiduc* і вказують на придворну службу Д. ван Альслоота у ерцгерцогів Альберта й Ізабелли з 1600 р. [9, с. 5]. Дослідження підпису підтвердили його автентичність.

Порівняння київської картини з іншими картинами Деніса ван Альслоота виявило також близькість її стилістичних прийомів і живописного почерку (зокрема з твором майстра, виконаним разом з Х. де Клерком (бл. 1570 — 1629), непідписаною картиною «Краєвид із зображенням міфа про Латону і лікійських селян» (п, о., 143,5x204, Держ. Ермітаж, Інв 460) [8, рис. 137, 138]. Ермітажній картині, незважаючи на менш виражену панорамність, притаманна та сама триплановість у передачі простору, та ж конфігурація просвітів між деревами, перекритих зверху гілками, що перехрещуються й воронкоподібно розширюються вище, ті самі м'яко освітлені галявини і затони, що огинають старі дерева, біля коренів яких на передньому плані розташовуються люди. Дуже близькою є манера написання листя. Схоже зображення монастиря у просвітах (в київській картині — це другий зліва просвіт, однак, зображення аналогічного містка дано лівіше, перед першим просвітом; можливо, тут трохи зміщено точку зору).

Київська картина є поетичною інтерпретацією «окультуреного» лісового ландшафту. Відомо, що у Брюссельському музеї образотворчих мистецтв знаходяться дві підписані і датовані роботи Д. ван Альслоота: «Аббатство Теркамерен біля Брюсселя (Зимовий краєвид)» 1611 р. (д, о., 46x85) та «Аббатство Гроендаль у Зоненвальді (Весна)» 1612 р. (д, о., 46x85). Обидві роботи складають частину циклу, що зображає пори року [9, с. 4; 11, т.1, с. 650]. Місцезнаходження двох інших картин невідомо. Картина з ММХ має такий самий, достатньо рідкісний для Альслоота, панорамний формат й ідентичні розміри; на

ній також зображено аббатство, але у літню пору. Тому можна припустити, що вона є однією з робіт названої серії.

Відомо, що частина краєвидів Альслоота 1607 — 1615 рр. (у тому числі дві вищезгадані картини з Брюсселя та робота з Держ. Ермітажу) створені у співробітництві з Хендріком де Клерком, який писав фігури [10, 11]. Водночас ці картини іноді підписувались одним Альслоотом [12]. Однак зображення постатей на київській картині за стилем значно відрізняється від маньєристичних (з витягнутими пропорціями й складною ламаною лінією силуета) постатей де Клерка. Таким чином, ми не можемо говорити про участь Х. де Клерка у досліджуваному творі.

Творчий діапазон Д. ван Альслоота — придворного художника ерцгерцогів Альберта та Ізабелли — був дуже широким: він писав гігантські панно із зображенням процесій, і водночас вважається засновником та найвідомішим представником брюссельської школи ландшафтного живопису XVII ст. До нашого часу дійшло усього близько 50 картин художника, за якими важко прослідкувати розвиток його індивідуального стилю; недатовані роботи, як відмічають дослідники, майже неможливо співвіднести з певним етапом творчості Альслоота.

Таким чином, підписана і датована київська картина має еталонне значення.

Проведена нами робота ще раз підтверджує важливість комплексного підходу в експертизі й атрибуції творів мистецтва, із залученням, за можливості, більш широкого арсеналу методів. Разом з тим, у кожному конкретному випадку ці методи не будуть однаково ефективними для завдання ідентифікації; на перший план виступають дослідження технології, або стилю, або живописного почерку.

## ПРИМІТКИ

1. Malarstwo europejskie w zbiorach Polskich. 1300 — 1800. / Opracowali J. Bialostockii M. Walicki. — Krakow, 1955.—Il. 164.— S. 494.



2. Pieter Breughel der Jungere – Jan Breughel der Aeltere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt./Kurator der Ausstellung: K Ertz. – Kulturstiftung Ruhr Essen Luca Verlag Linden, Köln, 1997.
3. La peinture flamande au Kunsthistorisches Museum de Wienne. – Albin Michel, 1989.
4. XVIIe siecle. L'age d'or de la peinture flamande. / Greindl E., Hairs M. – L. etc. – La renaissance du livre. Edition d'art. Bruxelles, 1989.
5. Фехнер Е. Ю. Керстиан де Кейник и нидерландский пейзаж конца XVI в. //Труды Гос. Эрмитажа – Т.1 Западноевропейское искусство 1. – М.: Искусство, 1956. – С. 104 – 118.
6. Киевский музей западного и восточного искусства. Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. – М.: Искусство, 1961.
7. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen. Catalogus schilderkunst Oude Meesters. – Antwerpen, 1988.
8. Никулин Н. Н. Нидерландская живопись XV – XVI веков в собрании Государственного Эрмитажа. – М.: Изобразительное искусство, 1988.
9. Wauters, A.-J. Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musee de Bruxelles. – Bruxelles, 1908.
10. Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler von der antike bis zur gegewart herausgegeben von Dr. U. Thieme und Dr. F. Becker. – B. I – XXXVI. – Leipzig: Verlag von W. Engelmann; Verlag von E. A. Seemann, 1907 – 1942.
11. Saur K. G. Allgemeines Kunstlerlexikon Die Biieldenden Kunstler aller Zeiten und Volker.– B. 1.– Leipzig – Munchen, 1992.
12. Laureyssens W. De samenwerking van Hendrik De Clerck met Denijs van Alsloot//Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie/ Bulletin. 1967.– P. 163–178.

**Олена Живкова,**

завідуюча відділом західноєвропейського мистецтва,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків,

**Володимир Цитович,**

художник-реставратор,

Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

**К АТТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
«ВЕНЕЦИАНСКИЙ ПЕЙЗАЖ»  
М. МАРИЕСКИ И  
«ИТАЛЬЯНСКИЙ ПЕЙЗАЖ» Д. ДЗАЙСА  
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИСКУССТВ  
ИМЕНИ БОГДАНА И ВАРВАРЫ ХАΝЕНКО**

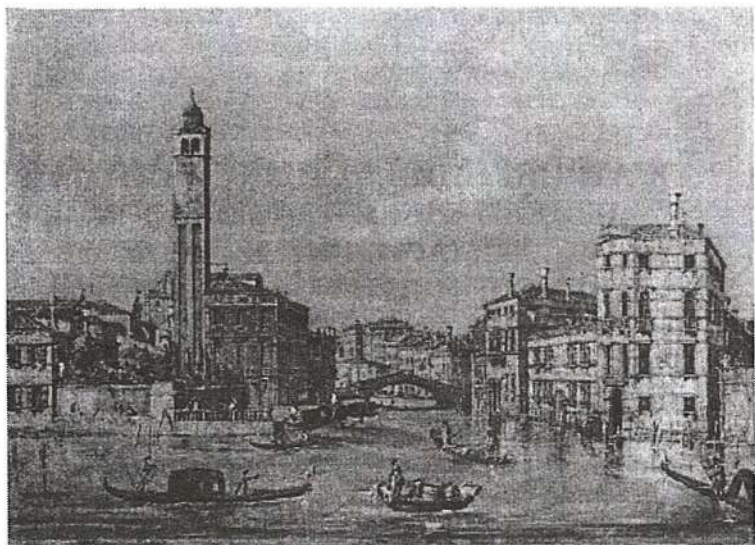
I. Практически все исследователи творчества выдающегося итальянского художника-ведутиста Антони Каналетто (1697—1768) отмечают, что мастер часто повторял свои любимые мотивы. Он создал несколько версий вида одного из привлекательнейших уголков Венеции, изображающих вход в канал Канареджо, с церковью св. Иеронима и палаццо Лабиа. Именно Каналетто впервые открывает этот мотив, который впоследствии неоднократно повторяет сам, а вслед за ним и другие художники.

Картина с изображением этого вида впервые была написана Каналетто в начале 30-х годов XVIII века. Она воспроизведена в бюллетене Национального музея Стокгольма в статье Бьюрстрема<sup>1</sup>. Следующие две версии этого вида, созданные также в 30-е годы, известны нам по картине из Лондонского национального музея (в настоящее время она приписывается мастерской Каналетто) и по гравюре итальянского художника Антонио Визентини<sup>2</sup>, выполненной в 1735 г. с работы Каналетто, местонахождение которой нам установить не удалось<sup>3</sup>. Эти работы отличались друг от друга, главным обра-

<sup>1</sup> Per Bjurström. A. Canaletto that Tessin acquired in Venice in 1737, Nationalmuseum Bulletin, Stockholm, 1980, v 4, № 3. P. 112.

<sup>2</sup> См. гравюру Vues venitiennes du XVIII siècle. Cabinet des Estampes Geneve. # 126.

<sup>3</sup> Возможно, это одна из 3-х находящихся в частных итальянских собраниях (см. примечание 6).



Микеле Мариески (1710—1743). Венецианская школа.  
Венецианский пейзаж с мостом.  
Х., м., 40,5x56,6.

Музей искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко. Инв. 100 жк.

зом, поиском наиболее гармоничного расположения лодок, фигурного стаффажа в них, а также незначительными изменениями в боковых частях композиции. Именно в реплике, с которой работал Визентини, окончательно утвердился стаффаж и расположение лодок, которые отныне будут в точности повторяться во всех последующих версиях Каналетто.

В королевском собрании Виндзора хранится произведение Каналетто, которое называется «Венеция. Большой канал, вход в Канареджо и церковь св. Иеронима» (холст, масло; 46,5x78,5)<sup>4</sup>. Эта работа была написана художником после 1742 г., т. к. на картине изображена возведенная в 1742 г. Джованни Марчиони баллюстрада и статуя<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Воспроизведена у J. G. Links. Canaletto. Das Gesamtwerk Ullstein. Kunstbuch, s. 30. № 81.

<sup>5</sup> By Per Bjurström. A Canaletto that Tessin acquired in Venice in 1737, Nationalmuseum Bulletin, Stockholm, 1980, v 4, № 3 P. 112.

Почти одновременно с вышеупомянутой картиной Каналетто пишет еще одну версию этой же композиции, которая находится в настоящее время в частном английском собрании Fitzherbert.

Следующие три версии хранятся в частных итальянских собраниях<sup>6</sup>. В их число входит работа из венецианского музея Stedionica, которую воспроизводит Terizio Pinjati в своем исследовании, посвященном Каналетто<sup>7</sup>. Это произведение («Вход в канал Канареджо», холст, масло; 46,5x78) создано также после 1742 года и по размерам одинаково с виндзорской картиной.

Другие версии этого излюбленного художником мотива нам не известны.

«Венецианский пейзаж с мостом» из Музея искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко, приписываемый Микеле Мариески (холст, масло; 40,5x56,5; инв. № 100) восходит к виндзорскому варианту произведений Каналетто. Возможно, что среди ведут Мариески можно найти изображение ставшего популярным мотива: вход в канал Канареджо. Однако в исследуемой работе воспроизведены все детали картины Каналетто. Количество лодок, фигурный стаффаж, угол поворота лодок и изображенных зданий, наконец, размеры картины — полностью соответствуют оригиналу Каналетто, написанному после 1742 года.

Хорошее качество репродукции с картины Каналетто из венецианской Stedionica, воспроизведенной в работе Терицео Пиньяти<sup>8</sup> позволяет оценить индивидуальную манеру Каналетто, удивительно тонко фиксирующего каждую деталь изображенного пейзажа. В картине музея аналогичные детали даны в обобщенной манере, а порой и просто опущены. Так, в лодке, изображенной в центре, — вместо сложного ракурса, «каллиграфически» изображенной фигурки мальчика с удочкой и

<sup>6</sup> J. G. Links (a). Canaletto. Das Gesamtwerk Ullstein. Kunstbuch.

<sup>7</sup> Terizio Pinjati. Kanaletto. Biblioteka imaginrni muzej Brograd, Jugoslavia, ill. 25.

<sup>8</sup> Terizio Pinjati. Kanaletto. Biblioteka imaginrni muzej Brograd, Jugoslavia, ill. 25.



Антонио Каналетто (1697—1768). Венецианская школа.

Вход в канал Канареджо.

Х., м. 46,5x78. Венеция, Стедионика.

фигуры наблюдающего рыбака, — нечетко обозначена груда снастей, свисающих в воды канала. В «беглой» манере намечена фигурка у бочки, четко прочитываемая в виндзорской картине Каналетто. Архитектурные детали и другие элементы композиции — гондолы, лестница у баллюстрады — также написаны в картине музея совершенно в иной, беглой манере. Отличается и трактовка поверхности канала с характерными тонкими горизонтальными волнистыми линиями у Каналетто и обобщенными зеркальными плоскостями с ровными длинными отблесками — в картине музея.

Все эти моменты дают возможность предположить, что автор работы из собрания Музея искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко работал с гравюры, либо использовал копию одного из имитаторов Каналетто<sup>9</sup>. По характеру письма можно пред-

<sup>9</sup> В XVIII и XIX веках жанр ведутты был необычайно популярен. Огромный интерес вызвал целый поток подражаний и копий произведений Каналетто и Мариески. С этим явлением связаны, например, 13 картин из Гатчинского дворца-музея (три приписываются Мариески, десять — Каналетто). Вопрос об атрибуции до сих пор остается открытым (Н. И. Стадничук «Италья-

положить, что картина была написана в XIX веке, когда vedutta пользовалась успехом, и художники в большом количестве воспроизводили известные произведения мастеров XVIII в. для продажи.

На основании изложенного, «Венецианский пейзаж с мостом» из собрания Музея искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко следует считать копией неизвестного художника XIX века (?) с картины Каналетто «Вход в канал Канареджо с церковью св. Иеронима».

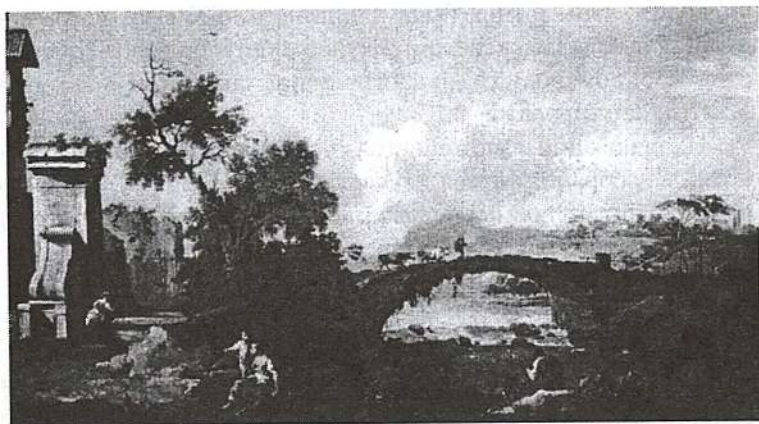
II. Привлекшее наше внимание произведение поступило в музей из Киевской картинной галереи<sup>1</sup>. В архиве Киевского музея русского искусства в инвентаре учета за 1923—1934 годы<sup>2</sup> за № 439 числился «Итальянский пейзаж» (холст, масло; 99x142). Более ранний источник поступления экспоната в Киевскую картинную галерею установить не удалось.

В 1934 году из состава галереи были выделены произведения западноевропейского искусства и организован соответствующий отдел, а затем эти экспонаты были переданы в «Музей Мистецтв», ныне Музей им. Б. И. и В. Н. Ханенко. Вместе с тонированными планками, по сторонам подрамника, размеры картины, как указано в инвентаре, составляли 99x142, фактический размер картины равен 97x138.

янская живопись XVI—XVIII веков из собрания Гатчинского дворца-музея». Журнал «Музей», № 10, ст. 217). Имитаторов больших мастеров было много и в XVIII в. и в XIX в., их работы рассеяны по разным коллекциям мира (в Гатчине, например, 8 ведут таких имитаторов). Многие из имитаторов работали с гравюр, опубликованных в альбомах. Одна из работ Гатчинского музея, например, приписываемая Мариески, является лишь копией, выполненной с его гравюры, которая была опубликована в альбоме с видами Венеции в 1741.

<sup>1</sup> С 1935 г.— Киевский музей русского искусства.

<sup>2</sup> Архив Киевского музея русского искусства. Инвентарная книга «Опись картин, рисунков, гравюр, литографий и миниатюр 1923—1934 гг., опись № 1 за 1934 год, ед. хранения 81, стр. 17.



Джузеппе Дзайс (1709—1784). Италия.

Пейзаж с мостом.

Х., м. 58x95. Виченца. Городской музей. Инв. А-353.

«Итальянский пейзаж» был внесен в инвентарную книгу «Музея Мистецтв» и старую довоенную<sup>3</sup>, и новую, составленную в 1948 году<sup>4</sup>, как произведение неизвестного французского художника XVIII века. В 1990 году картина возвратилась из реставрации.

С первого взгляда обращал на себя внимание высокий художественный уровень произведения и узнаваемость национальной школы.

Наше внимание привлек Джузеппе Дзайс — известный венецианский мастер, в творчестве которого доминируют пейзажные мотивы, подобные тем, что присутствуют в нашей картине.

Джузеппе Дзайс (Giuseppe Zais) родился в Форно ди Канале в окрестностях Белуно в 1709 г., умер в Тревизо в 1784. Учился Дзайс в Венеции, сначала в мастерской баталиста

<sup>3</sup> Архив Киевского музея западного и восточного искусства № 32—35 под названием «Переписано с зошитов» № 31а, 32, 32-а, 33, 34, 35 (включает экспонаты с 6620 по 7045). Книга № 4, Дело 10, ст. 15.

<sup>4</sup> Инвентарь живописи 1948 г. инв. № 34. Дело № (IV), ед. хранения № 22, опись 7 (начата в апреле 1948 г.).

Франческо Симонини, а затем у известного мастера пейзажной живописи Франческо Цукарелли — его более знаменитого и счастливого современника. Однако, по словам Паллуни<sup>5</sup>, его пасторальный мир всегда казался и «реальнее и правдоподобнее и выглядел не столь обычным и традиционным для этого жанра». Художник испытал сильное влияние Марко Риччи, от которого многое почерпнул в живописной манере и в колорите. С 1732 г. Дзайс работал в Венеции, а в 1774 г. стал членом Венецианской Академии.

Джузеппе Дзайс широко известен как пейзажист и мастер пасторальных сцен. Его пейзажи носят идиллический характер и не выходят за рамки поэтической концепции рококо. Но пасторальный характер стаффажа в работах Дзайса органически соединен с монументальным подходом в общем композиционном построении его произведений. Любовь к повествовательности, многообразие живописных деталей, обогащенных светотеневыми контрастами — сообщают идиллической природе Дзайса особую живость и убедительность.

К особенности творческой манеры художника следует отнести частое повторение отдельных деталей и мотивов. Создавая произведения по эскизам, сделанным в той или иной местности, художник часто варьировал полюбоившиеся живописные элементы. Он изображал их с разных точек зрения, меняя компоновку деталей, и при этом у него всегда хватало умения быть разнообразным, интересным и убедительным.

Немалую роль в этом играло и живописное мастерство Дзайса. Контрастное освещение и богатство светотеневых акцентов сообщали его произведениям большую эмоциональность, выделяя художника из ряда современных ему мастеров декоративного пейзажа.

Пейзаж Киевского музея — с рекой, арочным мостиком, разбросанными живописными постройками, фигурками людей, занятых своими неспешными делами и занимательной сценой на первом плане — не выходит за рамки мотивов, чрез-

---

<sup>5</sup> Р. Паллуни — известный современный исследователь итальянской живописи XVII—XVIII вв.



вычайно распространенных в западноевропейской пейзажной живописи XVIII века.

На первом плане нашей картины Дзайс развертывает мизансцену, участниками которой являются двое мужчин и женщина, изображенные, как это свойственно манере художника, в комической ситуации. Стаффаж в подобных сценах современных Дзайсу пейзажистов очень часто обретал значение персонажей, и тогда жанровая сцена на переднем плане воспринималась самостоятельным включением в ландшафт, выпадая таким образом из общей пейзажной композиции. В картине Дзайса звучание подобного эпизода, смягченного тонким юмором художника, не акцентировано, а органично сливается с пейзажем, как бы растворяясь в его пасторальной тишине, не нарушая целостности его широкого дыхания.

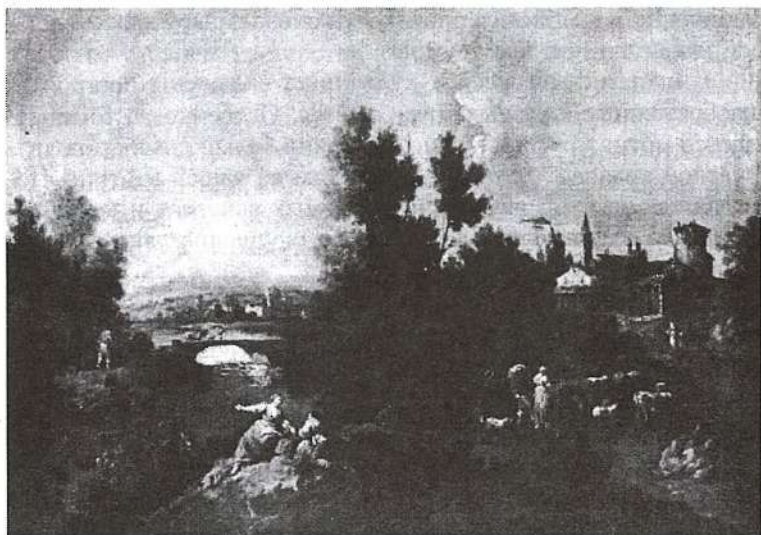
Говоря об отдельных повторах полюбившихся деталей, что, в первую очередь, и делает его произведения столь узнаваемыми, следует отметить фигурку юноши, удобно расположившегося на большом камне. Она повторяется и в других работах Дзайса. В «Пейзаже с рыбаками», воспроизведенном в исследовании Джузеппе Фьокко<sup>6</sup>, мы встречаем аналогичную фигуру в центре переднего плана. Этот же мотив использован художником на одном из рисунков, хранящихся в Государственном Эрмитаже<sup>7</sup>. Возможно, аналогичную фигуру мы встретим и в другом, не воспроизведенном у Доброклонского, но описанном в каталоге, рисунке «с лежащим спиной к зрителю мужчиной и собакой»<sup>8</sup>. Продолжая разговор о характере повторяющихся элементов, следует остановиться на мотиве арочного мостика с невысоким порожистым водопадом под ним. В картине из Орловской картинной галереи<sup>9</sup> изображен

<sup>6</sup> *Pitture del settecento nel Bellunese*. (Prefazione de Giuseppe Fiocco). Catalogo a cura di Fr. Valeanayes, 1954, Neri Pozza Editore — Venezia. (Статья о Дзайсе включает 20 репродукций «Пейзаж с рыбаками», № 59 (воспр.).

<sup>7</sup> Доброклонский М. В. Рисунки итальянской школы XVII—XVIII вв. Каталог. Изд-во Гос. Эрмитажа, Ленинград, 1961, ст. 88, № 810, табл. XVI. (воспр.).

<sup>8</sup> Там же. Ст. № 813.

<sup>9</sup> Областная картинная галерея, Орел «Пейзаж с руинами», инв № Ж-63, холст, масло; 111,3x144,7 (воспр.).



Джузеппе Дзайс (1709–1784). Италия.  
Итальянский пейзаж.

Х., м. Музей искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко. Инв. 34 жб.

такой же мостик, но без водопада, зато в картине будапештского музея есть порожистый водопад, но без арочного мостика<sup>10</sup>. Многочисленные аналогии арочного мостика мы встречаем в «Рассвете», «Проповеди Иоанна Крестителя» и других работах Дзайса, воспроизведенных у Фьокко<sup>11</sup>.

Повторяются и фигуры на мостике, меняется лишь последовательность изображений. В киевской картине — это пастух с посохом, собачка и корова. В других — корова и пастух, часто добавляется овца или появляется всадник и идущий путник, как в орловской картине. В «Пейзаже с рыбаками» — пастух с посохом погоняет двух коров или появляются фигурки всадника и двух путников, как в упомянутом «Рассвете»<sup>12</sup>. В опи-

<sup>10</sup> Музей изобразительных искусств, Будапешт, «Пейзаж с прачками», инв. № 60.4, холст, масло, 122х220 (воспр.).

<sup>11</sup> Pitture del settecento nel Bellunese... («Рассвет» № 62, «Проповедь Иоанна Крестителя» № 55, и др. (воспр.).

<sup>12</sup> Обе воспроизведены у Фьокко. № 59 и № 62.

санном Доброклонским рисунке мы снова обнаруживаем мост, на нем всадник и две фигуры<sup>13</sup>.

В постоянный арсенал художника включены постройки, изображенные с разных точек зрения. Особенно часто встречается мотив круглой башни, широкий белый домик под двускатной крышей<sup>14</sup>, которые мы видим на нашей картине. Показанные на картинах Дзайса в разных ракурсах и комбинациях эти элементы создают особое ощущение узнаваемости мест, словно когда-то виденных.

Фигурки женщины и мальчика, изображенные вдаль, в правой части нашей композиции — имеют точную аналогию в «Проповеди Иоанна Крестителя», «Пейзаже с башней и крестьянами»<sup>15</sup>. Они появляются в картинах то слева, то справа, то ближе, то дальше. Порой они являются масштабным акцентом, но присутствие подобных мотивов придает работам художника ощущение особой идиллической созерцательности, привносящее еще больший покой в безмятежный мир пейзажей Дзайса.

И наконец, используемый во многих работах художника, близкий по характеру изображения мотив высоких деревьев, расположенных в центре композиции. Они имеют пышные кроны и очень часто переплетающиеся стволы.

Тонкие, молодые пинии с плоской кроной изображены, как правило, на дальнем плане и имеют многочисленные аналогии в разных картинах<sup>16</sup>. Знакомые «зонтики» пиний и пышные кроны деревьев — мы находим в «Пейзаже с прачками» из городского музея Виченцы<sup>17</sup>, где снова обнаруживается также и круглая башня.

<sup>13</sup> Доброклонский М. В. Ст. 86, № 813. (воспр.).

<sup>14</sup> *Pitture del settecento...* «Пейзаж с крепостной башней и крестьянами», № 58, «Пейзаж с рыбаками», № 59, «Пейзаж с мостом и крестьянами», № 56 (все воспр.).

<sup>15</sup> Там же. № 55, № 58, № 57 (все воспр.).

<sup>16</sup> Там же. «Остановка перед таверной», № 61, частная коллекция, «Полудник», № 65, «В танце», № 68, «Сбор винограда», № 63.

<sup>17</sup> Виченца. Городской музей, холст, масло, 142x203, воспр. в каталоге «Итальянская живопись XVIII века из музеев Италии». Советский художник, 1974, ст. 132.

Живописные особенности нашей картины характеризуются высоким уровнем мастерства в понимании формы, колорита, свободной проработке деталей. Единственное произведение Дзайса в Государственном Эрмитаже<sup>18</sup> оказалось чрезвычайно близким по колориту киевской картине. В эрмитажной работе совершенно идентичен киевской характер световых бликов на кронах высоких, озаренных желтоватыми солнечными отсветами деревьев. Они нанесены сочными, слегка изогнутыми динамичными мазками. Совпадает также цвет голубовато-бирюзового неба и красно-коричневый тон земли в глубоких тенях первого плана.

Характер световых бликов, искусно моделирующих форму, сообщает изображенным фигурам удивительную пластическую выразительность. Virtuозное мастерство художника, в совершенстве владеющего кистью, позволяет одним динамичным росчерком света обозначить форму, сделать ее живой и подвижной. Это убедительно подтверждает фигура полулежащего на камне юноши. Смелость и динамизм белильного мазка можно сравнить с молниеносным мазком Франческо Гварди. Фигурки женщины и мальчика (слева на втором плане) как бы возникшие благодаря нескольким прикосновениям кисти, похожим на перевернутую букву «V» — находят аналогии и в других стаффажных фигурках Дзайса. Подобная мастерская разработка светов, наложенных одним уверенным росчерком белил, очень показательна для живописной манеры позднего периода творчества художника.

Можно согласиться с мнением итальянских исследователей рисунков Дзайса — А. Мораси<sup>19</sup> и Г. Делогу<sup>20</sup> о том, что в поздних работах мастера отчетливо сказывается влияние Фр. Гвар-

---

<sup>18</sup> «Пейзаж с рыбаком», Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. № 7380-27, холст, масло, 99x140. Поступила в 1919 году из собрания Игнатъева, через Государственный музейный фонд.

<sup>19</sup> Morassi, A. *Dessins venitiens by di puitieme siecle de la collections du dux Talleyrand*, Milano, 1958.— P. 33.

<sup>20</sup> Delogu, G. *Pittorireneti minori del settecento*, Venezia, 1930.— P. 137—138.

ди, что дает возможность отнести нашу картину к последнему периоду творчества художника (около 70-х годов XVIII в.).

Итак, все выше перечисленные доводы, позволяют предположить, что работа Музея искусств им. Б. И. и В. Н. Ханенко «Итальянский пейзаж» принадлежит кисти выдающегося итальянского художника Джузеппе Дзайса и относится к позднему периоду его творчества.

Дзайс по-разному подписывал свои картины и рисунки: полным именем и фамилией, фамилией с инициалом, фамилией с буквой f (fecit), монограммой «GZ». Часто художник помещал монограмму, скрывая ее за камнем, в зелени травы и т. д. Монограмма на нашей картине в период работы над атрибуцией обнаружена не была. На выставке «Итальянская живопись XIV—XIX вв.», организованной в 1997 году в помещении музея Русского искусства, когда картина была размещена у окна, с правильным для нее освещением, вдруг в переплетениях листьев тростника совершенно четко проступили буквы монограммы Дзайса — G (Джузеппе) и Z (Zais) — GZ.

**Зоя Рябікіна,**

**мистецтвознавець**

## КОЛЕКЦІЯ ТИБЕТСЬКОГО МИСТЕЦТВА XVII—XIX ст. ЗІ ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА та ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

Порівняно невелика, але надзвичайно вартісна в художньому та історичному аспектах музейна колекція творів так званого тибетсько-монгольського мистецтва налічує близько 160 предметів живопису, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва. Це пам'ятки власне Тибету, Монголії, а також Калмикії і Бурятії, що об'єднані спільною культурною традицією, сформованою під впливом релігійно-філософської системи північного буддизму, або, як його ще називають, ламаїзму,— однієї з могутніх гілок буддизму, що розвинулась на ґрунті тибетського менталітету. Вона має яскраво виражену специфіку, що сприймається як загальна для творів мистецтва народів, які опинилися в ареалі тибетського впливу.

Основою для формування колекції прислужився інтерес до східного мистецтва засновника нашого музею Б. І. Ханенка. Вже будучи визнаним збирачем художніх творів і автором Музею мистецтв Ханенко звернувся до об'єктів східного мистецтва. Саме йому належить честь придбання таких перлин музею, як 2 автентичні твори китайського живопису XV—XVI ст., іранської середньовічної мініатюри, японської ксилографії або давньоєгипетської скульптури. Так само кращими творами невеликої збірки скульптури Тибету і Монголії стали 4 статуетки, які за інвентарями музею значаться як такі, що походять з колекції Ханенка (це Хеваджра, XVI—XVII ст., Тибет; Ваджрадхара, Цзонхава, Лхамо, XVIII—XIX ст., Внутрішня Монголія).

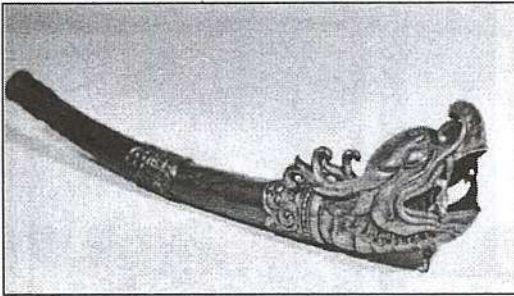
Інші надходження до колекції музею пов'язані з передачами з інших музеїв на той час Радянського Союзу та закупівлею у приватних осіб через комісію Міністерства культури. Надзвичайно цікавим стало надходження у 30-ті рр. 32-х творів жи-

Шрідеві.  
Внутрішня Монголія,  
Долоннор, XVIII ст.  
Бронза, позолота.



вопису з фондів Музейного містечка, що існував на території Києво-Печерської лаври і формувався з колекцій церковно-археологічних музеїв, розформованих у радянські часи. Знаходженням їх у київських збірках завдячуємо священику Клименту Фоменку, який, перебуваючи в Калмикії у другій половині XIX ст., зібрав і передав до Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії кільканадцять буддистських ікон, що увійшли до «Указателя церковно-археологического музея» М. І. Петрова (Київ, 1897 р.). Кілька з них сьогодні належать нашому музею.

Саме цей ряд пам'яток та ще окремі предмети, придбані у приватних осіб, стали об'єктами першої серйозної наукової розвідки. Так у 1959 р. вони стали об'єктом уваги Ю. М. Періха, відомого сходознавця, знавця мистецтва Індії та Тибету, який після свого повернення на батьківщину очолив відділ релігії, філософії та мистецтва Індії в Інституті сходознавства АН СРСР. Через обставини, які виникли в Радянському Союзі після фізичного знищення сходознавчої науки, Ю. М. Періх



Ритуальна трубка Канглінг.  
Тибет або Монголія, XIX ст., мідь, сріблення.

лишався чи не єдиним знавцем мистецтва у традиціях північного буддизму, консультаціями якого послуговувались співробітники Ермітажу, Музею мистецтв народів Сходу в Москві та інші. Зважаючи на авторитет вченого, його атрибуції до

сьогодні залишаються вагомими у визначенні пам'яток, їх локалізації та датуванні. За атрибуцією Реріха після візуального огляду 23 ікон (т. зв. «танка») серед них переважають датовані XVIII–XIX ст. і походять з Тибету районів Кхам і Амдо та північно-східного, а також з Монголії (Зовнішньої). Серед зображень представлені найбільш поширені персонажі буддійського пантеону: будда Шак'ямуні, бодхисатва Авалокітешвара, Тара, дхармапали Махакала, Кубера, Ціумарпо та інші. Серед багатофігурних Реріх визначив такі сюжети, як «Сукхаваті» (Амдо, XVIII) та «Бхавачакра» (Монголія, XIX).

Наступним вагомим надходженням пам'яток північно-буддійського мистецтва стало придбання у 1969 р. 53 предметів з колекції московського колекціонера В. С. Велічка, унікальної за своїм складом. (На жаль, досі не з'ясовано як вона формувалась). Колекція становить інтерес хоча б за іменами вчених сходознавців та дослідників Тибету, які мали стосунок до наших пам'яток: Далай Лама XIII, П. К. Козлов, М. К. Реріх, І. І. Мечніков, лікар Бадмаєв.

У щоденниках відомого мандрівника і дослідника Центральної Азії Козлова згадується про дарунки, які він отримав від Далай Лами XIII під час зустрічей з його святістю в Урзі 1905 р. та в Гумбумі 1909 р. Серед робіт з колекції Велічка є скульптура одного з 16 архатів, до якої прикріплена табличка з написом «Благословеніє Далай Лами — П. Козлову. Урга,



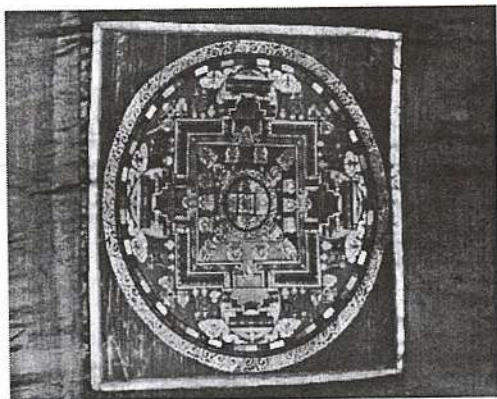
Ваджрабхайрава.  
Малий Тибет (Ладансха),  
монастир Латаюру, XIX ст.  
Живопис на полотні.



1905 р.». На паперовій наклейці всередині цієї скульптури напис російською мовою за старою орфографією «Бурхан медный XVIII века ручн. работа. Собрание Козлова». Цілком можливо, що у щоденниках Козлова йдеться саме про цю пам'ятку. Ще більш цікавою є танка із зображенням Ваджрабхайрави, де в написі російською мовою на звороті ікони йдеться про те, що вона походить з монастиря Лама Юру і є роботою майстра Санкара. У щоденниках Козлова згадується про дарування йому «чудесного бурхана» а, на думку О. Д. Огневой, це, можливо, перше згадування імені тибетського художника, які назагал залишаються анонімними.

О. Д. Огнева — відомий вчений і знавець іконографії північно-буддійського пантеону, звернулась до вивчення наших музейних експонатів у середині 90-х років.

Саме їй належить визначення таких багатофігурних композицій, як «12 чудес Будди», «35 будд очищення від гріха», «Ціумарпо», «Імператор Цянь-Лунь» та ін. На невідоме поєднання означення часу та місця поруч з іменами Козлова



Мандала тантричного  
божества  
Тух'ясамадш'я.  
Монголія, ХІХ ст.  
Живопис на полотні.

і Реріха в тексті на металевій табличці, підвішеній до однієї з 2-х парних ритуальних сурм-канлінгів, російською мовою за старою орфографією: «Глибокоуважаемому Н. К. Рериху от П. К. Козлова. С-Петербург. 1913 год» О. Д. Огнева звернула увагу у зв'язку з відомим буддійським повір'ям про особливу роль духових інструментів у церковних службах та повсякденному житті тибетців і монгол. Козлов і Реріх у своїх спостереженнях зазначали, що сурми мають прикликати учителя, який приносить нове вчення; звук канлінга, що відтворює іржання чудесного коня, сприяє перенесенню душ праведників до раю Сукхаваті, інструмент сповіщає про проповідь, відганяє злих духів. Зважаючи на те, 1913 р. відбулось перше богослужіння в буддійському храмі у Петербурзі, в будівництві і оформленні якого Реріх брав щонайдіяльнішу участь, Козлов символічно висловив побажання успішного завершення будівництва першого буддійського центру в Росії і навіть у Європі.

З ім'ям видатного вченого, лікаря і мікробіолога, лауреата Нобелівської премії І. І. Мечнікова пов'язана ікона із зображенням Цзонхави з учнями і донатором. На зворотному боці цієї ікони сучасною російською мовою є напис: «Подарок И. И. Мечникову от населения за работу противозидемического характера совместно с проф. Т. А. Тарасевичем. Из коллекции Тарасевич Юлии Львовны». На початку ХХ ст. Пасте-

рівський інститут у Парижі, де працював на той час Мечніков та його учні, які згодом стали видатними вченими — француз Бюрне та росіянин Тарасевич — на прохання з російського боку, організував дві експедиції протитуберкульозного характеру для допомоги населенню калмицьких степів. Ікона є прекрасним зразком живопису калмицької школи. Дарування її Мечнікову мало символічний характер — бажання підкреслити важливість традиції передачі знання від учителя учням.



Будда Шак'ямуні.  
Калмикія, ХІХ ст.  
Живопис на полотні.

Оригінальною складовою буддійського зібрання музею є бурятські пам'ятки і серед них прекрасна ікона «Сіта Тара» ХІХ ст., яку було придбано 1948 р. у приватної особи. Її доповнює збірка 19 живописних творів, яку музей придбав у приватного колекціонера С. І. Висоцького 1992 р. Це дозволило під час організації виставки Мистецтва Далекого Сходу у 1996 р., що відбувалась у Музеї Російського мистецтва в розділі «Мистецтва Тибету», експонувати невелику групу живопису Бурятії.

Важливим доповненням колекції музею став дар, переданий у 1998 році вдовою професора зоології, члена УАН М. М. Щербак, — Г. О. Щербак. Під час проведення дослідницьких зоологічних експедицій у Бурят-Монгольській тайзі професором здійснено ряд цікавих знахідок — схованок, залишених гнаними у 30-х рр. бурятськими священиками-ламами. Серед переданих в дар музею низки культових речей декоративно-прикладного характеру, особливо вирізняються 7 книжок класичної тибетської форми ксилографічно друкваних

текстів службового призначення. Кожна з них є конволютом канонічних релігійних текстів, які разом складаються у переносну «бібліотеку Лами», яку він мав при собі на випадок відправлення служб на потребу віруючих. Особливе значення має ксилограф, виконаний на китайському папері, який, цілком можливо, є оригінальним відбитком XVIII ст. зібрання релігійних творів, складених Таранатхою — славнозвісним релігійним діячем і вченим Тибету XVI—поч. XVII ст. Ксилограф у поганому стані, тому, крім його наукового вивчення — перекладу, що буде зроблено тибетологом О. Д. Огневою, Музей докладає зусиль для його консервації та реставрації. Потребує реставраційних заходів прекрасна пам'ятка монгольського мистецтва XIX ст. велика храмова скульптура божества Самвари з Шакті, передана Державною митницею в дар музею у травні 1999 р.

Вивчення пам'яток мистецтва Тибету і Монголії, яке на рещті посіло гідне місце в духовній свідомості сучасного суспільства, дозволить Музею відкрити ще одну яскраву грань свого прекрасного зібрання шляхом створення розділу тибетського мистецтва в експозиції східного мистецтва, а також підготовки до друку каталогу, присвяченого цьому розділу колекції.

**Галина Біленко,**

завідуюча відділом східного мистецтва,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

## ПРИНЦИПИ РЕСТАВРАЦІЇ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ В МУЗЕЇ МИСТЕЦТВ ВУАН (1920—1930-ті рр.)

Предметом цієї доповіді є перші спроби постановки реставраційної справи у Музеї мистецтв ВУАН, зокрема експонатів живопису, з середини 1920-х і в 1930-х роках. За десятиріччя, що передувало відносній стабілізації музейної роботи, картини, як і люди, пережили немало потрясінь, — їх вивозили, зберігали, де доведеться; у пореволюційні роки вилучені з приватних колекцій, нерідко за драматичних обставин, твори живопису надходили з Музейного фонду дуже пошкодженими. Як зазначав заступник директора С. О. Гіляров, «за час, коли Музей не опалювався (1921—1923 рр.), під впливом холоду... на багатьох [експонатах] верстви фарби повідставали од ґрунту, образуючи вспучення, і коли їх своєчасно не закріпити, згодом осиплеться зовсім» [1]. Тому керівництво музею докладало зусиль для того, щоб терміново оглянути усю збірку живопису і провести консерваційні заходи на найбільш поруйнованих експонатах.

Завдяки архівним даним, а також відомостям з тогочасних публікацій, ми знаємо, що точкою відліку консерваційно-реставраційної діяльності у музеї можна вважати 1925 р. До цього моменту достовірних даних про реставраційні роботи у музеї ми не маємо, за винятком повідомлення С. І. Білоконя про те, що у 1917 р. консультував В. Н. Ханенко і реставрував кілька творів з її колекції М. Л. Бойчук разом зі своїм учнем, художником-реставратором М. Касперовичем [2]. Не маючи змоги зупинитися докладніше на цій видатній постаті української культури, відмітимо лише, що відомий мистець і педагог М. Л. Бойчук стояв біля витоків української наукової реставрації. Але про його учня, співпрацівника й однодумця ще

з часів «паризької школи» (1909—1910 рр.), Миколу Івановича Касперовича (1885—1938) необхідно сказати більше у зв'язку з окресленою темою.

На момент 1925 р. М. Касперович мав вже понад десятирічний досвід реставраційної діяльності як у галузі станкового (темперного та олійного), так і монументального живопису, у музеях та приватних збірках Львова і Чернігова. Працюючи як художник — монументаліст і станковист, він викладав у Миргородському керамічному технікумі (1918—1922); йому було присвоєно звання професора Української Академії мистецтв у 1921 р., а також вченого реставратора Української академії наук [3]. Починаючи з 1923 р., М. Касперович бере участь в дослідницьких працях Всеукраїнського Археологічного Комітету (ВУАК), дійсним членом якого він незабаром обирається. 1 травня 1924 р. на терені Києво-Печерської лаври, при організованому 1922 р. Музеї культур та побуту було відкрито реставраційну майстерню відділу станкового малярства (після утворення 1926 р. заповідника Всеукраїнський Музейний городок (ВМГ) — Реставраційна майстерня (РМ) ВМГ), і протягом перших трьох років існування єдиним її працівником лишався М. Касперович. Незважаючи на це, зроблено було багато. І якщо у 1924 р. діяльність майстерні зосереджувалась на експонатах Музею культур, то вже у 1925 р. вона поширилась на інші музейні зібрання Києва, а згодом — Харкова й Чернігова. Спочатку М. Касперович на місці оглядав експонати на предмет їх руйнації, виявляючи ті, що потребують невідкладних консерваційних заходів; як правило, при цьому на найбільш небезпечні місця накладалися профілактичні («охоронні») заклепки. Далі, вже у приміщенні майстерні, твори піддавалися необхідним консерваційно-реставраційним операціям.

Значну увагу приділяв М. Касперович та інші члени Реставраційної комісії при майстерні (до якої входили відомі українські вчені — М. О. Макаренко, О. П. Новицький, Д. М. Щербаківський, П. П. Курінний та ін.) питанням консервації в усіх її аспектах, і не в останню чергу — налагодженню оптимальних умов зберігання. Так, у музеях постійно провадили-

ся заміри відносної вологості й температури повітря, а також нагляд за станом експонатів (у лаврському музеї спостереження заносилися до спеціальної книги). З метою покращення цієї важливої ділянки музейної роботи, у 1925 р. Комісією було підготовлено інструкції зі зберігання та консервації станкового малярства (М. Касперович), шиття і тканини (М. Макаренко, Д. Щербаківський).

У період 1927–1930 рр. майстерня ВМГ перетворилася на потужний науковий заклад, з відділами реставрації живопису, металу й кераміки, шиття і тканини, де, поруч з дослідницькою діяльністю (що включала вивчення техніки старовинного живопису, хімічні й фізичні методи досліджень творів мистецтва, випробування реставраційних матеріалів, наукова експертиза тощо), провадилася широка освітня робота серед музейних працівників, студентів, аспірантів. Збиралася інформація про новітні методи досліджень і реставраційні методики; співробітники М. Касперович і К. Кржемінський стажувалися в реставраційних закладах Ленінграда й Москви, проте особливості практики РМ ВМГ свідчать про осмислене, критичне засвоєння здобутків російської реставраційної школи. Коли ж, завдяки зовнім причинам, РМ ВМГ було закрито (1932 р.), і працівники її перейшли до заснованої на терені ВМГ Всеукраїнської художньо-реставраційної репродукційної майстерні, традиції попереднього реставраційного закладу було продовжено, що дає підстави стверджувати існування у 1920 – серед. 1930-х рр. київської школи музейного напрямку реставрації.

На підставі документальних джерел нам вдалося сформулювати особливості методології київської школи музейного напрямку реставрації: пріоритет консерваційних заходів при обмеженні реставраційних доповнень, дотримання принципу мінімального втручання у пам'ятку. Цей принцип втілювався на всіх етапах: консервації (віддавалася перевага локальному закріпленню над повним; дублюванню крайок над повним дублюванням полотен); розкриття (часткове видалення, потоншення та вирівнювання покривних шарів; диференційований підхід до видалення записів); живописного відтворення

(вибіркове доповнення втрат ґрунту, тонування втрат живопису т. зв. нейтральним тоном).

Розглянемо, яким чином ці принципи застосовувались щодо експонатів Музею мистецтв ВУАН. Зі звернень на початку 1926 р. керівництва музею до Укрнауки (пов'язаних з фінансовими труднощами) ми дізнаємося, що у 1925 р. «реставратор Музею Лаври т. Касперович склав подрібний список усіх потрібних Музеєві реставраційних робіт на загальну суму 2750 крб. Тоді ж таки т. Касперович перевів і реставрацію деяких картин, при чому гроші на цю працю Музеєві було позичено [Всеукраїнським] Історичним Музеєм [ім. Т. Г. Шевченка], якому наш Музей і досі лишився заборгований, рівним чином як і самому Касперовичу. Отже, дізнавшись зі слів т. Касперовича, що *некучість реставраційної справи і невідкладність її* [курсив мій — Т. Т.] визначається представниками Головнауки, яка готова одпустити на реставрацію нові кредити, Музей просить про асігнування на цю потребу 1000 карбованців» [4]. Незабаром ця сума була виділена.

Як зазначав у Каталозі музею 1931 р. заступник директора С. О. Гіляров, «...1925 року проведено й ряд заходів до консервації і реставрації картин. Реставратор Лаври М. І. Касперович склав опис усіх картин, з погляду загрозовості їхнього стану, і на підставі цього опису вироблено плян систематичної реставрації. Цей плян великою частиною й виконано. Реставраційні роботи до 1927 р. провадив М. І. Касперович, а потім реставратор Київської Картинної Галереї Т. І. Дець. Разом за 1925—1929 рр. розчищено й реставровано 30 картин» [5].

З публікації директора ВМГ П. П. Курінного відомо, що в період до 1927 р. був зроблений огляд та опис стану збереженості 252 експонатів Музею мистецтв ВУАН [6]. В архівах ми змогли віднайти лише частину списку 1925 р., про який згадував С. Гіляров, — на реставрацію 19 експонатів сумою 1045 крб. [7]. Вірогідно, саме ці твори потребували першочергових консерваційно-реставраційних заходів. Подібні документи мають для нас унікальне значення — і для визначення особливостей реставрації, і тому, що більшість згаданих ек-



спонатів була втрачена під час війни (як нам вдалося встановити, з 19 лише 5 творів досі перебуває в колекції музею).

З них 6 підлягало консервації дерев'яної основи, — приміром, як пише М. І. Касперович, в Триптиху «Успіння Богоматері» (за каталогом 1931 р. «Слава Богоматері», сієнська шк. (?) поч. XIV ст., інв. 1084) «дошку оздоровить і укріпить»; в картині К. де Кейнінка «Падіння Фаєтона» (14 жк), де «у правому кутку угорі вибито шматок дошки [..., —] вибоїну заробити». Дві картини на полотні потребували перетягнення, тобто видалення деформацій (одна з них — «Норвезький краєвид» А. Евердингена, інв. 33 жк).

На 10 картинах потрібно було відновити зв'язок між основою та ґрунтом. Серед них — згаданий краєвид А. Евердингена (про нього сказано: «полотно слабо натягнуто на підрамку. По всій картині вщучення левкасу в небезпечному стані. В двох місцях плями облетівшого левкасу до полотна. Малювання під побліклим лаком. — Полотно перетягнути. Вщучення левкасу закріпити. Лак злегка промити. Відкладання реставраційних заходів загрожує остаточно загубити картину — твір відомого голландського пейзажиста XVII ст.»). Про «Жіночий портрет» А. Гріму (59 жк) М. Касперович відмічає: «Дубльована на нове полотно. Небезпечність вщучення левкасу мається на волоссях, коло правого плеча й дрібні на рукаві. Портрет нерівномірно промитий, тіло більш, а плаття і фон слабо. Під грубою верствою пожухлого лаку...». Про картину «Мадонна з немовлям» Дж. Белліні (78 жк) (на той час автором його вважався Б. Монтанья) вказано: «Дошку посередині вздовж повело, що дало тріщину. Фарба по тріщині порушена» — як ми знаємо, це розходження дошки є постійною хворобою картини і досі.

У більшості випадків М. І. Касперович наголошує на необхідності консерваційних і реставраційних заходів для тих творів, які у наявному стані непридатні для наукового вивчення, особливо внаслідок потемніння лаку, — приміром, відносно картин А. Бота «Жанрові сцени» (за кат. 1931 р. пандани «Голодранці», інв. 842, 843): «Колористичний ефект цих творів Бота — одного з найкращих представників голландського жанру

XVII ст. (...) — при сучасному стані картини цілком загублений»; або про триптих «Успіння Богоматері»: «Триптих надзвичайної історичної вартості вимагає спеціального дослідження й публікації. В сучасному стані для наукових студій використання бути не може».

Відносно проблеми видалення потемнілих і забруднених покривних шарів слід підкреслити, що однією з основних її умов було залишення на поверхні живопису первісного (авторського) покриття, або, якщо останній був змитий раніше, — тонкого прозорого прошарку пізнього (неавторського) покривного шару, як гаранта недоторканності оригіналу. Про дотримання цього принципу свідчать неодноразові згадки, зокрема у статті П. П. Курінного: «Майстерня при всіх... своїх роботах з принципових міркувань не вважала за можливе оголювати пам'ятки від початкового шару оліфи аж до шарів фарби» [8]. Гадаємо, у таких випадках, коли старий лак був деструктурований, він знімався повністю (як у «Жанрових сценах» А. Бота, де «живопись покрита толстою верствою брудного лаку, який дає зморшки»). Водночас М. Касперович пише: «Лак злегка промити» (стосовно «Норвезького краєвиду» А. Евердингена); «плями брудної оліфи зняти» («Падіння Фаетона» К. Кейнінка), — тобто у даному разі йдеться про потоншення й вирівнювання покривних шарів. У прийнятті того чи іншого рішення основну роль відігравали індивідуальні особливості пам'ятки. Так, скажімо, на картині «Різдво Христове» (Фландрія, XVI ст., інв. КДА 4685; переданий до Музею мистецтв ВУАН, за каталогом 1931 р. інв. 5744) було «загально промито верхній шар спиртового лаку. Плями глибокого залягання старого лаку од попередньої реставрації залишено», оскільки вони глибоко проникли у товщу живопису [9]. Інколи лак, що в минулому був нерівномірно промитий. М. Касперович розм'якшував і розподіляв на оголені ділянки живопису [9]. Зазначимо, що в опублікованих джерелах з реставрації 1920—1930-х рр. в Росії та Україні ми не зустріли згадок про подібний обережний підхід при розкритті авторських та пізніх лаків і оліф.

Що ж стосується відтворення втрат живопису, то зі згаданих 19 картин лише в одному випадку планувалось «загублені місця заповнити новим ґрунтом і прикрити нейтральним кольором» («Мадонна» невідомого майстра іспанської школи XVII ст., інв. 9768). Як ми знаємо з інших документів, втрати заповнювались виключно аквареллю, так званим нейтральним тоном — тобто умовним кольором, без відтворення форми, — причому не лише на творах площинного, але й просторового живопису. Це свідчило про принципову позицію М. Касперовича щодо ідеї про неможливість адекватного відтворення втрат оригіналу. Ми вбачаємо у цьому вплив школи Державного Російського музею (Ленінград), де М. Касперович проходив стажування у 1925 р., цікаво, однак, що такий підхід застосовувався для творів іконопису, тоді як в київській школі, як бачимо, він розповсюджувався і на світський живопис.

Особливо слід відмітити зауваження М. І. Касперовича щодо реставрації «Мадонни з немовляtkом і ангелом» невідомого майстра XV ст. (за кат. 1931 р. нідерландської або північно-французької школи, інв. 140). Наголошуючи на тому, що дана картина є «єдиною в своєму роді в Музеї», М. Касперович ретельно описує її небезпечний стан і при цьому вказує: «Перед реставрацією потрібно виготовити кальку з точним зазначенням місць ретуші (тобто реставраційних тонувань) й степені зіхранності первісного малювання». Тут йдеться про виготовлення картограми, — спосіб фіксування стану експоната до реставрації, постійно вживаний у практиці РМ ВМГ. Один з розділів Реставраційного музею при майстерні, організованого у 1928—1929 рр., представляв саме такі «кальки» — картограми збереженості творів живопису.

Цікаво, що крім опису характеру руйнувань, М. І. Касперович робить зауваження щодо авторства і часу створення або особливостей стилю. Це не здаватиметься дивним, коли пригадати, що він довгий час перебував у Європі, — навчався у Краківській академії, потім працював у Парижі, де приєднався до М. Бойчука, а також вивчав реставрацію; двічі

подорожував по Італії. Що ж стосується італійського Проторенесансу, то саме цей вплив відчувається найбільше у власній творчості М. Касперовича. Тут доречно сказати, що ця людина є унікальним прикладом вдалого поєднання в одній особі талановитого художника, вченого і реставратора,— і вирішальну роль у цьому відіграв світогляд бойчукізму, послідовником якого М. Касперович лишився все життя [10].

Приміром, він пише про картину «Стигматизація св. Франциска» 1452 р. (за кат. 1931 р. школа Дж. да Фабріано, умбрійської школи, інв. 2516): «Композиція картини близько нагадує аналогічну річ, яка знаходиться в Луврському музеї і приписується Джотто» [11]. Цікаво, що у каталозі 1927 р. чується відгук цієї думки: «дуже близька до картини Джотто в Луврі» [12]. М. Касперович відмічає про твір А. Говартса «Аполлон і Марсій» (кат. 1931 р., інв. 867): «Співробітництво Брейгеля Оксамитового, що почувається в цій картині, може бути напевне встановлене тільки після прочистки», а в каталозі 1931 р. її авторами значаться вже обидва майстри [13].

Таким чином, документи про діяльність М. Касперовича, які дійшли до нашого часу, засвідчують високий рівень осмислення завдань реставрації для збереження музейних експонатів. Зауважимо, що зв'язок його з Музеєм мистецтв не переривався і надалі: останнім місцем роботи М. І. Касперовича був Музей західного та східного мистецтва — перед тим, як його заарештували за обвинуваченням у контрреволюційній діяльності й розстріляли у травні 1938 р.

Як ми вже згадували, реставрацією колекції музею займався Тимофій Іванович Дець (1881—1942?), який у 1927—1931 рр. працював у Київській картинній галереї. Один з експонатів, що був переданий до Музею мистецтв ВУАН у 1928—1929 рр. з Київської картинної галереї,— «Іоан Хреститель в пустелі» Я. Пальма Молодшого (інв. № 116 жк), має напис на підрамку: «Дублірував та реставрував 1927 р. Т. Дець. Київ, картинна галерея». Однією з найбільш відомих його робіт стала реставрація картини, атрибутованої С. О. Гіларовим як твір Л. Кранаха Старшого «Адам і Єва» (за каталогом 1931 р.,

інв. 4139; проданий за кордон). Передана у 1928 р. з Лаврського музею (куди вона потрапила з Троїцької церкви Києва), картина була досліджена С. О. Гіляровим та запрошеним для цього Т. І. Децем [14]. Як виявилось, в минулому дві бічні створки вітвара із зображенням Адама і Єви були з'єднані і скріплені паркетажем. Картина потребувала, задля припинення подальшого розклеювання й короблення дошок, роз'єднання двох первісних творів, а також видалення численних нашарувань (записів, потемнілих лаків та забруднень). У процесі реставрації Т. І. Дець виявив, що до цього картина реставрувалась вже двічі, причому поєднання двох частин диптиху належить до часів другої реставрації. Окрім консерваційних заходів, було видалено олійні записи, а також пізній пожухлий лак (авторський лак залишено); далі Т. І. Дець виконав тонування — «випалі місця запунктував лише в суворих межах пошкоджень». Робота тривала з 5 вересня приблизно до листопада 1928 р., і, за оцінкою С. О. Гілярова, була виконана «блискуче, з великою обережністю». Суттєвим для нас моментом є відмова керівництва Музею мистецтв в особі С. О. Гілярова від запропонованої відомим вченим і реставратором проф. Д. Й. Кіпліком (який перебував тоді в Києві) «складної і небезпечної операції перенесення картини на полотно». Те, що українські музейні працівники усвідомлювали шкідливість такого радикального втручання у пам'ятку, свідчить про правильне розуміння завдань і методів музейної реставрації.

На жаль, разом із посиленням репресій проти української культури у 1930-х роках досягнутий рівень розуміння було втрачено: фахівців замінили політично віддані особи, що неминуче позначилося на якості музейної та реставраційної справи. Так, якщо ми порівняємо документи Центральних державних науково-дослідчих реставраційних музейних майстерень, організованих 1938 р., ми побачимо переважання зовсім інших принципів: підпорядкування діяльності не стільки потребам збереження пам'яток, скільки дуже високим (часто не виправдано) плановим показникам, захоплення методом

переведення на нову основу, повне видалення лакових покриттів. Великої шкоди завдало застосування воску для закріплення фарбового шару й ґрунту — і досі ці картини постійно «хворіють». Нормою роботи стали реконструкції втрат живопису «в манері автора», найчастіше олійними фарбами, без розрізнення авторських і реставраційних частин, нерідко з перекриттям оригіналу реставраційним тонуванням. Посилення втручання у структуру пам'ятки при загальному зниженні якості виконання окремих консерваційних і реставраційних процесів означали повернення до засад реставрації ХІХ ст.

Очевидно, це можна певною мірою пояснити зміною пріоритетів в українському музейництві, коли «політосвітньо-масова робота по вихованню трудящих» витіснила серйозні мистецтвознавчі дослідження. За такої ситуації ціннішою уявлялась не сама оригінальна пам'ятка, а її «класова сутність». Значну роль у цьому відіграло і свідоме відмежування (з політичних міркувань) від досвіду реставраторів-попередників, і разом з тим — від принципів музейного напряму реставрації 1920-х рр. Крім того, беззастережна орієнтація на досвід московської реставраційної школи, зокрема — майстерні ДТГ (в якій на той час відбувалися аналогічні процеси) не сприяла критичному переосмисленню її набутоків, а також формуванню власної школи реставрації.

І лише у 1970—1980 рр. відбувається повернення до тих принципів, які відповідають актуальним сьогодні критеріям науковості: увага до превентивної консервації (підтримання нормальних умов зберігання), обмеження втручання мінімальним, але достатнім для підтримання стабільності твору обсягом консерваційно-реставраційних заходів, за можливості збереження старих покривних шарів на творах західноєвропейського живопису. Втішно усвідомлювати, що сьогодні музей продовжує традицію, розпочату українськими реставраторами 1920-х років. І те, що ми повернулися до тих самих засад, але на більш високому (з точки зору наукової обґрунтованості та технічної оснащеності) «витку спіралі», вселяє в нас упевненість, що ми стоїмо на правильному шляху.

## ПРИМІТКИ

1. ЦДАВО України.— Ф. 166, оп. 6, спр. 8902, а. 64. Тут і далі збережено правопис оригіалу.
2. Білокінь С. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму//Пам'ятки України.— 1988.— № 2.— С. 11.
3. ЦДАВО України.— Ф. 166, оп. 6, спр. 6132, а. 115.
4. ЦДАВО України.— Ф. 166, оп. 6, спр. 8902, а. 64 зв.
5. Музей мистецтв ВУАН: Каталог картин/Гіляров С. О.— К.: ВУАН, 1931.— С. XI.
6. Курінний П. Три роки праці Реставраційної Майстерні Лаврського Музею культур та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924—1927)//Український музей: Зб. ст./За ред. П. Курінного.— Зб. перший.— К.: Управління науковими установами УСРР, 1927.— С. 163.
7. ЦДАВО України.— Ф. 166, оп. 6, спр. 8911, а. 52—54.
8. Курінний П. Цитована праця, с. 164.
9. ЦДАВО.— Ф. 166, оп. 11, од. зб. 523, а. 48.
10. Докладно про тему викладено: Цитович В. И., Тимченко Т. Р. Реставраторы или художники? (К вопросу о взаимодействии художественного и реставрационного творчества)//Материальная база сферы культуры.— Науч.-информ. сб.— Вып. 4.— М.: Изд. РГБ, 1998.— С. 44—50.
11. ЦДАВО.— Ф. 166, оп. 11, од. зб. 523, а. 111 зв.
12. Музей мистецтв УАН. Каталог/Склад проф. С. О. Гіляров, заст. директора та консерватор музею.— К.: Видання музею, 1927.— С. 15.
13. Музей мистецтв ВУАН: Каталог картин/Склад проф. С. О. Гіляров.— К.: ВУАН, 1931.— інв. 201, с. 29.
14. Гіляров С. О. Новознайдений твір Крапаха в Музеї Мистецтва ВУАН.— К.: Видавництво Музею Мистецтв ВУАН, 1929.— С. 3—7.

**Тетяна Тимченко,**

кандидат мистецтвознавства, художник-реставратор,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

## ЗМІСТ

<b>МАРІЯ КАДОМСЬКА</b>	
Пам'ятка архітектури XIX ст.— особняк Б.І. та В.Н.Ханенків. . . . .	3
<b>ІРИНА МАЛАКОВА</b>	
Реставрація особняка Ханенків. . . . .	13
<b>НАТАЛІЯ КОРНІЄНКО</b>	
Стильові особливості інтер'єрів будинку Б.І. та В.Н.Ханенків. . . . .	19
<b>ОЛЕНА РОСЛАВЕЦЬ</b>	
Атрибуція картини Бернардо Беллотто «Руїни храму» зі збірки Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. . . . .	29
<b>ОЛЕНА ЖИВКОВА,</b>	
<b>ВОЛОДИМИР ЦИТОВИЧ</b>	
Атрибуції трьох творів фламандського живопису початку XVII ст. зі збірки Музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. . . . .	37
<b>ЗОЯ РЯБІКІНА</b>	
К атрибуції произведений «Венецианский пейзаж» М.Мариески и «Итальянский пейзаж» Д.Дзайса из собрания Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко. . . . .	49



ГАЛИНА БІЛЕНКО

Колекція тибетського мистецтва XVII—  
XIX ст. зі збірки Музею мистецтв  
імені Богдана та Варвари Ханенків. . . . . 61

ТЕТЯНА ТИМЧЕНКО

Принципи реставрації станкового  
живопису в Музеї мистецтв ВУАН  
(1920-1930-ті рр.). . . . . 68

Матеріали науково-практичної конференції

**Ханенківські читання**

Випуск 2

Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків

Редактор З. П. Каменецька  
Художній редактор О. А. Кондратенко  
Коректор Г. Т. Коровніченко  
Комп'ютерна верстка І. А. Перехрест

Видавництво «Кий»  
вул. Василенко, 8, к. 122