

УДК 75.052

Віктор Сухенко

*професор кафедри рисунка НАОМА,
заслужений діяч мистецтв України,*

Людмила Вовчок

художник-реставратор

Про роль рисунка в реконструкції стінопису

Анотація. У статті акцентується увага на важливості професійної підготовки художників-реставраторів з академічного рисунка, тому що настінний живопис значних храмових споруд, зокрема кінця XIX — початку XX століть, який їм доводиться реконструювати, потребує належного рівня виконання, бо його створювали майстри, що мали високий вишкіл з академічної школи рисунка.

Ключові слова: храмовий розпис, втрати живопису, сюжетна композиція, академічний рисунок, фрагмент, прорисований картон, реконструкція стінопису.

Пам'ятки живопису, скульптури, архітектури та інших видів мистецтва є своєрідним естетичним фондом духовного вдосконалення людства. У кожному з них сфокусований певний творчий імпульс, який передається нам, облагороджуючи нашу душу і розкриваючи її назустріч чудовому світу прекрасного.

Пам'ятки мистецтва минулих епох дуже рідко доходять до нас у своєму первісному вигляді. Повільно й невблаганно накладає на них свій відбиток час, несподівано й різко їх змінюють смаки людей, мода. Численні втрати спричиняють також війни та стихійні лиха.

Порятунком і відновленням первісного вигляду пам'ятки мистецтва займається **реставрація** (лат. *restauratio* — відновлення). Цей термін означає проведення всіх видів робіт, спрямованих на збереження творів образотворчого мистецтва і можливе виявлення їхнього первісного вигляду повністю або фрагментарно. Він передбачає роботи з **консервації** (збереження) і **реконструкції** (лат. *reconstruction* — відтворення) [9, с. 155].

У дослідженнях, присвячених історії розвитку реставрації в Європі, різні автори, такі, як відомий французький архітектор Е. Віоле ле Дюк, польський філософ Р. Ингарден, знаний мистецтвознавець, історик мистецтва А. Ріглі намагалися знайти відповідну точку виникнення цього поняття [5, с. 35]. Найбільш загальною можна вважати думку про те, що поняття збереження пам'яток, їхнього захисту та консервації започатковане з італійського Відродження. Будуючи своє припущення на тому, що епоха Ренесансу поклала кінець знищенню пам'яток античності та пробудила інтерес до збирання рідкісних творів, багато західноєвропейських авторів намагаються представити гуманістичні

ідеї Відродження як відправну точку у розвитку реставрації. Ця концепція, запропонована А. Ріглі, багато в чому спростовується всією європейською історією мистецтва нового часу. Не заперечуючи важливість гуманістичних завоявань Ренесансу та їхню роль в збереженні пам'яток, можна навести чимало прикладів, коли в XVI, XVII і навіть XVIII століттях у різних куточках Європи ще не сформувалося сприйняття творів мистецтва як духовних і матеріальних цінностей, що відображають певну епоху. Згадаймо і переробку скульпторами XVI століття античних статуй в християнських святих, і хвилю іконоборства, що прокотилася Європою у той час, і знівечення неосвіченими відновлювачами фресок Сікстинської капели. Причому державна і церковна влада в цей час часто санкціонувала знищення творів мистецтва. IV Міланський собор наказував єпископам оновлювати божественні зображення, а ті, які занадто ушкоджені, спалювати і попіл зберігати під підлогою церкви. Подібні укази були поширені в Європі. Зауважимо, що до XVIII століття тут ще не сформувалося справді гуманістичного ставлення до пам'яток мистецтва і культури [1, с. 12].

З давніх часів справа «полагодження» творів мистецтва перебувала у руках художників. У разі псування картини, фрески або статуї залучалися живописці й скульптори. До XVIII століття в Європі не існувало ще поняття «реставрація», пов'язаного зі збереженням пам'ятки як історико-художнього документа. Це був період художнього «починітельства», а точніше — пристосування старовинного твору до сучасної епохи. Лише на початку XVIII століття в Європі починає формуватися нове ставлення до реставрації як до системи операцій по збереженню творів мистецтва. Таким чином, гуманістичні ідеї Відродження лише сукупно із просвітницькими поглядами XVIII століття змогли пробудити сприйняття творів мистецтва як історико-художніх документів певної епохи [1, с. 13].

Для необізнаної людини реставрація може здаватися лише вузькою, суто прикладною галуззю «полагодження» творів мистецтва, що втратили первісну красу. Саме це значення і вкладалося, ймовірно, у сам термін на зорі зародження даної професії. Але з часом, у міру розвитку, не втративши свого первісного призначення, реставрація перетворилася на складний комплекс наукових і художніх дисциплін.

Власне наукою, що включає в себе теоретичну, техніко-технологічну та художньо-практичну частини, реставрація стала тільки в середині XX століття. Увесь інший шлях розвитку був періодом кількісного накопичення теоретичних і практичних знань, які стали згодом фундаментом для переходу на новий рівень — рівень наукової реставрації.

Сучасна реставрація є своєрідною наукою, яка вивчає й розробляє методику збереження пам'яток культури, і при цьому залишається цариною художньої майстерності, що нерозривно пов'язана з творчим процесом. Тому художнє відчуття, відчуття кольору, розуміння основних живописних законів залишаються найбільш важливими для сучасного реставратора. Не менш важливим має бути і вишкіл з рисунка академічної школи.

Подібна точка зору, як це не дивно, не завжди зустрічає повсюдну підтримку. Досі поряд з випускниками реставраційних відділень художніх вишів України існує досить велика група реставраторів, які не мають спеціальної художньої освіти. У більшості своїй це люди, достатньо підготовлені в галузі мистецтва і часто художньо обдаровані, але недостатність професійного художнього навчання обмежує сферу їх діяльності. Такий реставратор, володіючи реставраційними навичками, знаючи теорію і практику реставраційної справи, маючи достатній художній смак і досвід, здатний здійснювати всі операції з консервації і навіть розкриття живопису, причому якість виконуваної ним роботи дуже висока. Але коли виникає питання про відтворення або реконструкцію живопису, то виявляється недостатність фахової підготовки.

Реконструкція стінопису можлива лише за наявності високого професіоналізму художника-реставратора. Вона передбачає відновлення за збереженими частинами або відтворення за документами й аналогами втраченого фрагмента або всього твору мистецтва в цілому [7, с. 155].

На даний час надзвичайно актуальним є питання реконструкції втраченого живопису в діючих культових спорудах. Під відтворенням втрач розуміють відтворення в рисункові і кольорі відсутніх частин живопису — як станкового, так і монументального (настінного). Втрата в настінному живописі, яку необхідно точно відтворити, є не тільки втрата окремої частини композиції — перш за все, вона порушує загальну гармонію ансамблю певного приміщення.

Цілісний образ може повернути тільки реставрація. Для збереження цілісного естетичного сприйняття інтер'єру храму необхідний сучасний підхід до реставрації розпису — науково обґрунтоване вивчення, збереження і відтворення втрач живопису.

Доповнення великих втрач живопису можливе тільки у разі безумовного встановлення ідентичності авторського рисунка, живопису й композиції — довільне осмислення й поновлення тут неприпустимі [6, с. 17].

Однією з важливих умов цілісного сприйняття аутентичного розпису є обов'язкове дотримання колориту та характерних особливостей авторського живопису. Для вивчення техніки й технології стінопису необхідні дані мікрохімічних, стратиграфічних досліджень та натурних обстежень. Після аналізу цих даних художник-реставратор має повне уявлення про склад ґрунту, колір імпріматури, переважаючий склад застосованих фарб, про техніку й технологію виконання розпису. Лише на базі наукових даних і знань особливостей технологій, характерних для певного періоду, та за умови майстерного володіння академічним рисунком і копіюванням авторського стінопису реставратор може відтворити втрачені фрагменти розпису в стилі й техніці автора.

Досвід практичної реставрації храмового настінного живопису кінця XIX — початку XX століття засвідчив наявність проблеми професійного володіння рисунком на рівні авторського стінопису пам'ятки, адже відтворенню підлягають роботи художників, які свого часу отримали глибокі систематичні знання з академічної освіти. Особливо відповідальним є реконструкція сюжетних

композицій з постатями в складних ракурсах, де професійне знання анатомії, пропорцій і відчуття пластики для художника-реставратора конче необхідні.

Вищезгадані проблеми довелось вирішувати під час відтворення втрачених настінних розписів у церкві початку ХХ століття Сампсона Страноприімця в Полтаві. За бібліографічними, розписи стін Сампсонівської церкви виконані в 1909 р. художником А. Я. Соколом, студентом Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Взірцем розписів для більшості композицій слугував настінний живопис Володимирського собору м. Києва, автором якого був відомий художник В. М. Васнецов.

Масштабність робіт у Володимирському соборі упродовж майже десяти років, пошуки шляхів розвитку монументального живопису привернули велику увагу суспільства. Віктора Васнецова називали реформатором: розпис собору мав великий вплив на релігійний живопис того часу. В Україні з'явилось багато послідовників художника, які наслідували його досвід у храмовому живопису [5, с. 23]. У багатьох церквах цілі композиції були списані з Володимирського собору. Таким чином була розписана і Сампсонівська церква в Полтаві, розташована поблизу поля Полтавської битви. Виконавці стінопису Сампсонівської церкви продемонстрували прекрасний академічний рівень, високий професіоналізм: у вірній і виразній пластичі, знанні анатомії, пропорцій людського тіла й законів перспективи при зображенні складних ракурсів, віртуозність пензля в моделюванні форми, відчуття гармонії кольорних співвідношень. Оголені частини постатей написані в кращих академічних традиціях. За зовнішньою легкістю відчуваються довгі роки напруженої праці художника у засвоєнні ремесла та шліфування майстерності. Одухотворені образи персонажів передають прекрасні якості душі й духу [5, с. 24].

Роки запустіння та використання церкви під склад, безвідповідальне ставлення до пам'ятки призвело до руйнування й затікання даху, що спричинило втрату великої площі штукатурки з розписом. Деякі композиції і орнаментальні розписи були втрачені до 35% (іл. 1, 2). Втручання реставраторів та їхня копітка праця дали можливість познайомитись з повним авторським задумом. Більша частина робіт виконана художниками-реставраторами КНДПВМП (Колективне науково-дослідне проектно-виробниче мале підприємство) «Обері» у 1994–1999 рр. Упродовж шести років відреставровано центральний об'єм нави, підпружні арки, підбанный простір з парусами.

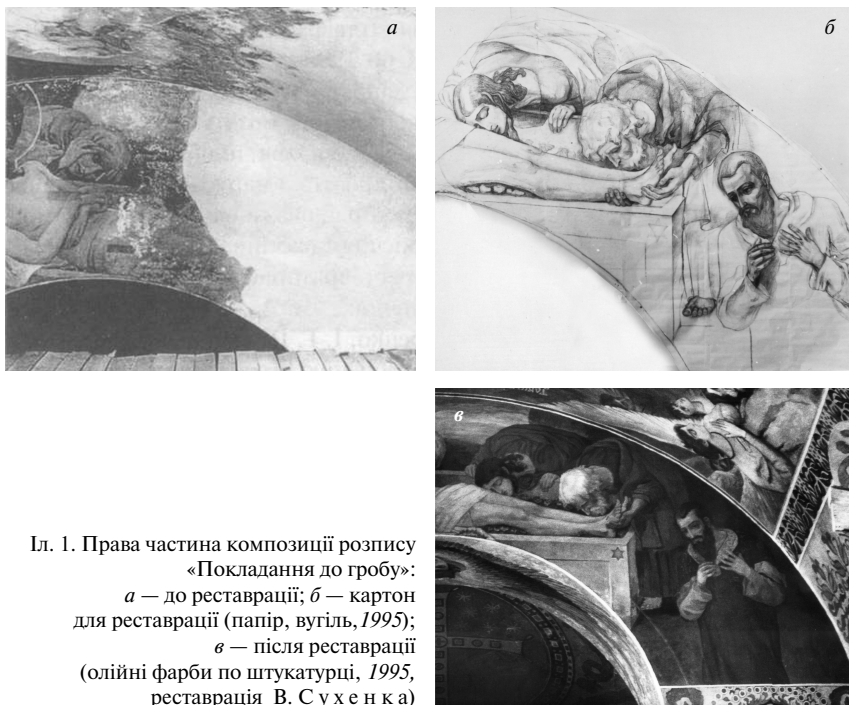
Відтворенню втраченого олійного живопису передували відповідальні й трудомісткі процеси: укріплення відшарованої штукатурки, тріщин, закріплення фарбового шару на деструктивній штукатурці, видалення кіптяви і щільного забруднення, під яким виявився соковитий колір авторського живопису. Після тонувань дрібних втрат з'явилась цільність сприйняття, і лише тоді можна було приступити до відтворення втрачених частин розпису.

У разі великих втрат перед безпосередньою роботою над відтворенням виготовлялися ретельно прорисовані картони фрагментів сюжетних композицій. Цьому передували пошуки та збір архівних фотодокументів і аналогів, зніма-

лися кальки з частин існуючих композицій, що безпосередньо прилягали до втрат [3, с. 223].

За знайденими ілюстраціями спочатку виконувався ескіз, який затверджувався реставраційною радою. Потім, відповідно до затвердженого ескізу, в натуральну величину виготовлявся картон. Виготовлення картону необхідне для визначення масштабного співвідношення фігур і планів, уточнення композиційної побудови та перспективи в цілому та в деталях. Саме в картоні визначається остаточний варіант композиційного вирішення втраченого стінопису, вирішуються проблеми рисунка. Ось чому дуже важливо мати чітко, якнайремельніше виготовлений картон — під час роботи безпосередньо над розписом він має виконувати роль, так би мовити, контролюючого чинника [5, с. 225].

Важливою частиною роботи над картоном є побудова. Це — здатність оперувати великими формами та їхніми співвідношеннями, уміння на основі знання пластичної анатомії правильно «поставити», «посадити», «покласти» постать людини з урахуванням перспективних скорочень і ракурсів. Зазвичай для картону великого розміру використовують перепалений вугіль, дрібні деталі прорисовують графітним олівцем. Така послідовність виконання застосовувалась для відтворення втрат живопису у композиціях, розташованих на



Іл. 1. Права частина композиції розпису
«Покладання до гробу»:

a — до реставрації; *б* — картон
для реставрації (папір, вугіль, 1995);

в — після реставрації
(олійні фарби по штукатурці, 1995,
реставрація В. Сухенка)

склепінні та підпружних арках нави — «Бог Отець», «Розп'яття», «Покладання до гробу», «Несення хреста» (іл. 1, 2).

Для створення картону зібраний допоміжний документальний, архівний та іконографічний матеріал не завжди допомагав вірно зобразити постать чи її деталь. На зазначених композиціях потрібно було відтворювати цілі групи втрачених постатей. У таких випадках виконувались зарисовки з натури, уточнювалися характер і пластика рухів, складки одягу. Зроблені детальні начерки переносили па картон. Особливу увагу потрібно було приділяти таким складним формам, як голова, кисті й стопи. При зображенні кисті та стопи виникає багато питань навіть для художника-рисувальника. Ось чому художникам-реставраторам потрібні систематичні вправи з рисування цих форм.

Основою рисування має стати добре знання з пластичної анатомії людини. Ігнорування пластичної анатомії та законів перспективи призводить до численних помилок у зображенні людського тіла, а особливо постаті в ракурсі. Зображення людської постаті в ракурсі — найскладніше завдання, це перевірка художника на професіоналізм. Найчастішою помилкою при зображенні постаті в ракурсі є порушення пропорцій внаслідок оптичного збільшення деталей переднього плану і зменшення віддалених — так званий «фотографіч-



Іл. 2. Розпис «Бог Отець»:

а — до реставрації; *б* — картон для реставрації групи янголів у композиції (папір, вугіль, 1995); *в* — після реставрації (олійні фарби по штукатурці, 1995, реконструкція М. В о в ч о к)

ний» ракурс. Необхідно пам'ятати, що ракурс — це не механічне, а візуальне скорочення форми у просторі, без зменшення в об'ємі цілого.

Ще однією з проблем, що виникають під час виконання картону, а потім, звісно, і на стіні, при роботі з фарбами, є вірне зображення об'єму тіла людини під складками одягу часів дохристиянського періоду. Це переважно цільний шматок тканини, що утворює численні складки, які утруднюють сприйняття конкретних форм людської постаті.

Характер складок одягу залежить від типу тканини: м'яка й тонка облягає і підкреслює форму тіла, жорстка й товста довільніше лягає на форму. Під грубими і великими складками форма тіла вгадується лише там, де опирається на неї тканина. Тому є загроза зображення об'ємів у вигляді пухирів під якими важко виявити форми тіла людини. Як правило, складки (драпіровки) покривають певну форму (кулеподібну, циліндричну, гранчасту) і таким чином є складовою частиною її. Отже, при зображенні складок не можна порушувати цілісність форми предмета, з яким вони взаємопов'язані. Необхідно стежити за тим, аби під складками, драпірковою відчувалися конкретна форма, певний предмет, а намічені складки не порушували об'ємів форми.

Зображення складок — досить складний процес, трактування їх має здійснюватися за певними закономірностями. Кожна складка, окремо взята, як і будь-яка освітлена форма, має світло, напівтінь, тінь, рефлекс і падаючу тінь незалежно від забарвлення та щільності тканини. Особливо чітко виділяються світлотіньові елементи на світлій тканині.

Цей же принцип характерний і для усієї шкали тонального опрацювання драпіровки. Ігнорування принципу залягання світлотіні на складках призводить до схематичності, ескізності та незавершеності складок і драпіровок, а, отже, і всієї постаті.

Особливої уваги потребує зображення рефлексів, які за своєю інтенсивністю бувають різними залежно від того, яке середовище діє на грань складки. Але, як правило, будь-який рефлекс темніший (за тоном) від світла й напівтону. Велике значення має рефлекс при завершенні роботи над драпіровками. Не треба копіювати рефлекс з природи — з ним слід поводитися так, як це вигідно для зорового сприйняття й узагальнення.

Слід зауважити, що виконання картону є дуже відповідальним моментом у роботі з реконструкції настінного живопису, оскільки лише після його обговорення і затвердження до виконання реставраційною радою реставратор може приступити до відтворення втраченого.

Наступним етапом у процесі відтворення стінопису є перенесення рисунка з картону на підготовлену площину стіни за допомогою припороху вугільним порошком. Для цього з картону знімається калька. Аркуш кальки з підготовленим для реконструкції рисунком повинен мати наскрізні проколи, через які може пройти (просіятися) порошок вугілля або пігменту. Для виготовлення проколів кальку кладуть на м'яку прокладку та інструментом, що називається граф'я, роблять часті проколи по контуру рисунка. Аркуш із проколотим ри-

сунком закріплюється на поверхні стіни. На тканину з рідким переплетінням ниток (марля) насипається порошок вугілля або пігменту і зав'язується. Отриманим вузликом постукують по проколах у папері. На поверхні заґрунтованої стіни з'являються контури зображень, що складаються з точок — припорох. Рисунок утворюється з'єднанням точок лініями за допомогою тонкого пензля [6, с. 33].

Перенесений таким чином рисунок реставратори обводили по контуру чорною фарбою. Контур залишався частково не записаний і проглядав з-під фарби навіть завершеного розпису. Такий художній прийом характерний для авторського живопису Сампсонівської церкви. Підсилюючи інтенсивність тону, живопис тим самим створював додатковий ефект монументальності стінопису [8, с. 26].

Професійне володіння рисунком і розуміння основних живописних законів залишаються одними з найбільш важливих знань і навичок для реставратора, поряд із володінням консерваційними процесами, а також з умінням зберегти аутентичний живопис.

Отже, основне завдання реставратора — зберегти та відновити все, що залишилося, і водночас, опрацьовуючи нові частини, максимально наблизитися до колориту, стилю виконання та форми втрачених творів, точніше кажучи — відтворити первісну емоційно-естетичну атмосферу, притаманну епосі, коли створювався об'єкт.

Здавалося б, увесь шлях розвитку художньої реставрації з найдавніших часів — це поступовий відхід від вільного домислювання втрачених частин пам'яток. І якщо подібне допускається для відповідних ділянок, при колеґіальному рішенні і наявності документальних свідчень ідентичності нових частин втраченим, то роботи при відтворенні храмового живопису в стилі «ретроспективної реставрації», корені якої сягають історико-романтичної теорії Віолле ле Дюка, не припустимі [2, с. 53].

Автори пропонованої статті є прихильниками традиційної школи реставрації, яка узгоджується з нормами музейної реставрації, тобто досягнення повернення пам'ятці стану, близького до первісного, за умови найменшого втручання в її структуру; доповнення і відтворення втраченого живопису передбачаються лише в межах втрати авторського (автентичного) стінопису [7, с. 23]. Ця вимога до реставрації закладена у Венеціанській Хартії, яка прийнята Другим міжнародним конгресом архітекторів і технічних спеціалістів з історичних пам'яток, що відбувся у Венеції 25–31 травня 1964 року. Зокрема реставрація проголошувалася особливою мірою і повинна була зупинятися там, де починалася гіпотеза. Подібні положення закладені і в Українському законодавстві. Так, у законі України «Про охорону культурної спадщини» у ст. 1 подано поняття термінів «консервація» і «реставрація». Отже, консервація — сукупність науково-обґрунтованих заходів, які дозволяють захистити об'єкти культурної спадщини від подальших руйнувань і забезпечують збереження автентичності з мінімальним втручанням у їхній існуючий вигляд. Реставрація —

сукупність науково-обґрунтованих заходів щодо укріплення (консервації) фізичного стану, розкриття найхарактерніших ознак, відновлення втрачених або пошкоджених елементів об'єктів культурної спадщини із забезпеченням збереження їхньої автентичності [4, розділ I, ст. I.].

Участь реставраторів у продовженні існування пам'ятки, а також міра цієї участі та практичні шкода або користь різних реставраційних операцій складають цілісну картину життя того чи іншого твору мистецтва. Досліджуючи зараз майже будь-яку пам'ятку, ми повинні сприймати її не тільки як авторський твір, а й як продукт діяльності різних поколінь реставраторів.

Усяка реставрація повинна бути рішенням, відповідним минулому та схваленим наступними поколіннями, адже, як зауважив реставратор і крупний науковець Сезар Бранді: «Сучасне зберігає минуле для передачі майбутньому».

1. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. — Л. : Художник РСФСР, 1989. — 160 с.
2. *Виолле ле Дюк, Эжен Эмануэль.* Беседы об архитектуре. — М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937–1938. — Т. 2.
3. З історії української реставрації / за ред. В. Тимофійенка, упоряд. В. Отченашенко, А. Антонюк. — К. : Українознавство, 1996. — 276 с.
4. Закон України «Про охорону культурної спадщини». — К. : Відомості Верховної ради України (ВВР), 2000, №39, с. 333.
5. *Игарден Р.* Исследование по эстетике. — М. : Иностранная литература, 1962. — 572 с.
6. *Калениченко Л. П., Плющ О. Ф.* Реставрация настенной живописи: теория, методика, техника. — К. : Молодь, 2010. — 320 с.
7. *Росляков С. М., Тверітінова С. М. Тітов М. Ф., Одегова Л. І.* Відродження шедеврів. — К. — Миколаїв : 2006. — 210 с.
8. *Сухенко В. О., Вовчок Л. А.* Академічний рисунок — основа відтворення сюжетних композицій в церковних спорудах ХІХ–ХХ ст. // Вісник. Загальнодержавний бюлетень. — № 1–2. — К. : Видавництво «Інтерграфік», 2002. — С. 22–26.
9. *Филатов В. В.* Краткий иконописный словарь. — М. : Просвещение, 1996. — 222 с.

О РОЛИ РИСУНКА В РЕКОНСТРУКЦИИ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ

Виктор Сухенко, Людмила Вовчок

Аннотация. В статье акцентируется внимание на важности профессиональной подготовки художников-реставраторов по академическому рисунку, так как реставрируемая или настенная живопись значительных храмовых сооружений, в частности конца ХІХ — начала ХХ столетий, требует должного уровня исполнения, поскольку ее создавали мастера, имеющие высокую выучку академической школы рисунка.

Ключевые слова: храмовая роспись, утраты живописи, сюжетная композиция, академический рисунок, фрагмент, прорисованный картон, восстановление настенной живописи.

THE ROLE OF DRAWING IN THE RECONSTRUCTION OF WALL PAINTINGS

Victor Sukhenko, Lyudmila Vovchok

Annotation. The article focuses on the importance of training the artist-restorer for academic drawing, because the wall paintings in the temples to create a master high-level academic school drawing.

Key words: temple painting, painting of loss, subject composition, academic drawing, fragment, traced cardboard, restoration of wall paintings.

УДК 7.046.3:271.2-523.4

Вікторія Мазур

*кандидат мистецтвознавства,
доцент НАКККІМ*

**Художня манера майстрів-іконописців
іконостаса Успенської церкви у Львові**

Анотація. Проведено мистецтвознавчий аналіз художньо-стильових манер майстрів іконопису Успенського іконостасного ансамблю першої половини XVII століття. Виявлено особливості почерку авторів пам'ятки — Ф. Сеньковича та М. Петраховича. Спростовано теорію про наслідування стилю Федора Сеньковича Миколою Петраховичем.

Ключові слова: іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства, художньо-стильова манера авторів пам'ятки Ф. Сеньковича та М. Петраховича.

Постановка проблеми. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629–1638) є вагомою пам'яткою сакрального мистецтва України й національної культурної спадщини, виразником самобутності манер майстрів – представників тогочасної львівської мистецької школи. З історією створення іконостасного ансамблю пов'язана доля видатних творів живопису, а саме ікон іконостаса, авторами яких були знані українські іконописці Федір Сенькович та Микола Петрахович. Іконописці та майстри сницарства змогли поєднати у величній пам'ятці українського мистецтва провідні стилістичні та естетичні погляди нової образної системи. Таким чином, природно виникає питання про художньо-стильові риси пам'ятки, пов'язані з особливостями іконостасів досліджуваного періоду.