

**Юлія Левицька**

*асистент-стажист при кафедрі техніки  
та реставрації творів мистецтва*

## **Атрибуція та історія реставрації портрета зі збірки Волинського краєзнавчого музею**

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню «Портрета невідомого у червоному кунтуші» із зібрання Волинського краєзнавчого музею. Твір був відреставрований автором цієї статті на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА.

**Ключові слова:** донаукова реставрація, сарматський портрет, атрибуція, Олицький замок, родинні галереї, князі Радзивілли, герб «еліта».

**Постановка проблеми.** У музейних зібраннях України перебуває значна кількість пам'яток живопису з картинних галерей старовинних магнатських маєтків. Особливе місце серед них посідають твори портретного живопису, які склали фамільні галереї. Кожен з поміщиків — не зважаючи на статки — прагнув мати таку галерею, яка б нагадувала про славетних предків і надихала нащадків на видатні вчинки. У зв'язку з цим панувала традиція тиражування шляхом копіювання давніх портретів — з живописних оригіналів, з гравюру або ж зі старих копій. З плином часу значна частина відомостей про зображених на портретах осіб була втрачена.

**Актуальність.** На сьогодні велика кількість портретів, які зберігаються у музеях України, лишається неатрибутованою, зокрема через незадовільний стан їхньої збереженості. Реставрація і атрибуція відіграють значну роль в продовженні життя скарбів мистецтва і викреслені темних плям з історії (іл. 1, 2).

У процесі знищення старовинних поміщицьких маєтків під час революції та років радянської влади певну частину колекцій вдалося музеєфікувати — вивезти до тих чи інших державних музеїв. Велика портретна галерея була у маєтку князів Радзивіллів у м. Олика неподалік Луцька. Частина її, що збереглася, у тому числі й портрети, були вивезені до Луцька, і є нині частиною зібрання Волинського краєзнавчого музею.

**Останні дослідження.** Серед найбільш ґрунтовних публікацій останніх років, присвячених історії Олицького замку та його зібрання, слід виділити праці Є. Ковальчук і Т. Левицької [1, 2]. Однак ретельного дослідження художньої частини колекції, зокрема портретної галереї, на сьогодні не проведено.

«Портрет чоловіка у червоному кунтуші» надійшов на реставрацію на кафедру техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА у 1998 році з фондів Волинського краєзнавчого музею, куди потрапив з Олицького замку



Іл. 1. Портрет до реставрації

князів Радзивіллів у 1941 році. Картина при надходженні перебувала у поганому стані.

Портрет з Олицького замку за характеристикою зображення відноситься до сарматського портрета, який був поширений у XVI–XVIII ст. у шляхетських колах. Як різновид світського портрета, він втілював образ представника заможного й знатного роду. Характер портретованого, що проявляється в гордовитому обличчі з гострим і пильним поглядом, спрямованим на глядача, у впевненій в собі поставі, передає ідеї сарматизму про винятковість нащадків давнього воєвничого племені. Живописне і композиційне вирішення ще більше підсилюють враження від зображення шляхтича [3, 4].



Іл. 2. Портрет після реставрації.  
2011–2013 рр.

Чоловік вбраний у світло-сірий жупан, поверх якого кунтуш червоного кольору, підперезаний дорогим темно-червоним із світлими смугами пасом (цей парадний одяг також підкреслює винятковість знатної персони). Руки його зігнуті у ліктях: права кінчиками пальців спирається на пояс, лівою чоловік притримує нижню частину розп'яття. Над лівим стегном виглядає рукоять шаблі. На столику, що часто фігурував на подібних портретах — предмети, котрі натякають на різноманітні якості свого хазяїна: розп'яття (католицьке) — побожність і життя за християнськими нормами; лист і чорнильниця — ділова й освічена людина, годинник з ланцюжком — предмет виняткової розкоші й смаку. Досить показовим є

площинність у передачі одягу й тла, застигла помпезність пози, що також виявляють характерні риси сарматського портрета.

У зображенні предметів на столі бачимо тонку деталізацію, ретельну проробку, те ж саме можна сказати й про зображення герба та літер навколо. Цікава за живописним і лінійним вирішенням така частина вбрання, як пас, що малюнком своїх смуг додає різноманіття до великої червоної плями кунтуша [5, 6].

Герб, розташований у лівому верхньому куті, має округлу форму і орнаментальне оздоблення, характерне для українських гербів. Проте зображення трьох перехрещених списів, у якому крайні показані вістрям догори, а середній донизу, а також верхня частина тулуба зображеного у профіль папа над короною в орнаментациі щита належать до складових частин польського шляхетського гербу «еліта». Проте колір щита «еліти» — червоний, а на полотні з радзивіллівської колекції — зеленкувато-блакитний.

З літер ініціалів збереглися латинські «M» ліворуч і «R» — праворуч у верхній частині герба, «S» — у нижній частині зліва.

Герб «еліта» чи «jelita» польською мовою означає «кишки», походить від легенди про Флоріана Замойського, який жив у XIV ст. і мав у своєму гербі лише зображення папа. Він був смертельно поранений у бою трьома списами, і, щоб не осоромитись перед своїм королем, намагався зібрати внутрішні. За таку відвагу три списи були додані до герба шляхтича. Відтоді рід Замойських мав саме такий малянок герба.

З історії відомо, що роди Радзивілів і Замойських мали родинні стосунки. Так, Ян Замойський (1541–1605), коронний гетьман Речі Посполитої, був одружений з Христіною Радзивілл (1560–1580), але подружжя не мало нащадків. Таким чином, можна висунути версію, що зображений на портреті є представником роду Замойських, а саме — Ян Замойський. Але, порівнюючи портрети Яна і невідомого шляхтича на досліджуваній картині бачимо деякі відмінності, а саме: у Замойського ніде на відомих зображеннях не зустрічаємо поголеної голови чи оселедця, завжди є зачіска, очі округлі, а не мигдалевидної форми. Можливо, портрет був написаний з гравюри і зазнав перетворень під час виконання живописної копії.

Проте несхожість зовнішності — не єдине питання у визначенні особистості портретованого. Колір щита у гербі «еліта» має бути червоним, а на даному портреті, як ми вже зазначали, він зеленкувато-блакитний. Таку зміну кольору можна знайти в історії міста Хмельницький, який мав назву Пłosкирів, потім — Проскурів у XVII ст. і до радянського періоду. З 1683 року його старостою став Мартин (Марцин) Замойський (1637–1689), представник молодшої гілки роду. Він був державним діячем королівства польського, великим підскарбничим коронним. З часом його герб стали використовувати як герб міста. Він також зустрічається на судових волинських документах XVIII ст. У 1796 році, коли Пłosкурів був уже російським містом, герб було змінено: у верхній частині на жовто-

му тлі було розміщено зображення двоголового орла, у нижній на блакитному тлі — три золотих стріли, які виникли внаслідок видозміни списів.

Однак і ця версія не підтверджується рисами обличчя портретованого, які не мають збігу з відомими зображеннями Мартина Замойського. До того ж, Мартин Замойський належить до іншої родової гілки, що не мала родинних зв'язків з Радзивіллами.

Олицьке полотно має копійний характер, проте його рівень можна вважати досить високим і професійним для провінційного живопису XVIII ст. Це засвідчують вмiла передача обличчя та рук, загальний колористичний та образний лад, і нарешті, міцна «укоріненість» цього твору у традиції українського репрезентативного портрета XVII–XVIII ст.

Портрет було створено не раніше другої половини XVIII ст., на що вказує (за даними мікрохімічного аналізу, виконаного канд. хім. наук М. М. Балакіною) наявність синього пігменту — берлінська лазур [7]. Виходячи з віку портретованого, а також техніки написання, статку і вимог замовників, можна припустити, що портрет був замовлений як копія з більш раннього живописного оригіналу або, можливо, з гравюри. Адже для другої половини XVIII ст. такий тип портрета й одяг вже були дуже архаїчними. До порівняння може стати портрет Карла Станіслава Радзивілла, який демонструє більш високий рівень живопису щодо олицької знахідки, до того ж портретованій одягнений в європейський одяг. Копіювання живопису зі старих фамільних

портретів традиційно здійснювалось для збереження родинних галерей — поширеного у XVIII ст. явища серед магнатських родів (яскравий приклад — заходи Михайла Сервація Вишневецького щодо копіювань старих полотен). На нашу думку, портрет міг бути копією з оригіналу кінця XVI — початку XVII ст., про що свідчать типологія, композиційні особливості портрета, а також особливості одягу портретованого. Непрямим підтвердженням такої версії є факт наявності у колишньому зібранні замку Радзивіллів у м. Олика значної кількості копій фамільних портретів, створених у другій половині XVIII — на початку XIX ст. Найвірогідніше, він був виконаний після відбудови Олицького палацу Михайлом Казимиром Радзивіллою, яка тривала до 1760 р., і становив частину фамільної галереї. Як відомо, до подібних галерей входили портрети не лише родичів, але й королів, а також представників інших магнатських родів, що мали родинні зв'язки з господарем маєтку.

Окрім питань з атрибуції, робота вимагала значних реставраційних заходів. Полотно розміром 189 x 127 см було без підрамка. Численні стійкі залами по всій поверхні твору вказували на те, що портрет був просто складений наподобу віяла. Вражали вандалістичні постріли від металевих куль, навіть залишки їх самих, усе свідчить про сумну долю історичного спадку, який потрапив до рук людей, м'яко кажучи, далеких від мистецтва.

Портрет був частиною родинної колекції князівського роду і неодноразово піддавався реставрації раніше, що підтверджували численні записи,



Іл. 3. Фрагмент портрета після підведення реставраційного ґрунту

зшиті прориви і старий дубляж. Реставрація проводилась як мінімум двічі. Першим втручанням можна вважати записи поверх фарбового шару без підведення ґрунту. Олійні перемальовування були покладені широко, досить грубим шаром, за кольором і тоном значно відрізнялись від авторського. Межі перемальовувань спочатку було погано видно через сильну люмінесценцію (спричиною ультрафіолетовими променями) покладеного зверху щільного лаку. Цю реставрацію можна датувати, приблизно, першою половиною — серединою XIX ст. З часом твір був дубльований на бавовняне полотно, а оскільки його стали широко вико-



Іл. 4. Фрагмент портрета після проведення тонувань

ристовувати як основу для живопису лише наприкінці XIX століття, то й дублювання, вочевидь, слід віднести до кінця XIX — початку XX ст.

Звісно, намагання людей минулих століть зберегти портрет як пам'ять заслуговують на увагу, але тодішні заходи не тільки допомогли, але й нашкодили творові (іл. 3, 4).

Так, краї великих і маленьких проривів було стягнуто грубою конопляною ниткою, яка проходила через лицевий бік, протинаючи фарбовий шар. У цих місцях виникли втрати живопису, які потім просто були зафарбовані разом з нитками, утворюючи фактурні рельєфи на поверхні картини. Ділянки з дрібними втрата-

ми полотна було з'єднано методом перехресної штопки, на яку зі зворотного боку було нанесено у вигляді темної шпаклівки олійну фарбу з наповнювачем.

Основа портрета складається з двох частин різного розміру, зшитих між собою вручну грубим швом такими ж конопляними нитками. Живопис виконувався поверх шва, який заважає цілісному сприйняттю. Авторське полотно було домотканого виробництва, крихке й жорстке.

Процес дублювання певною мірою уповільнив руйнування твору, але тодішня методика дублювання не враховувала багатьох важливих моментів. Так, дрібні деформації вказували на те, що портрет не був розтягнутий на робочий підрамок перед дублюванням. Шов не був зрізаний; до того ж шпаклівки у місцях реставраційних вставок також мали свій рельєф поверхні. Бавовняне полотно (тонкозернисте і білого кольору) не підходило для дублювання авторського полотна середньої зернистості, було приклеєне на тваринний клей і легко відокремлювалось.

При першому пильному огляді портрета вражало не тільки реставраційне «шиття», а й значно потемнілий шар лаку, визначений мікрохімічними дослідженнями як олійний. Зображення фігури шляхтича майже не було видно. Судячи із залишків реставраційних втручань, можна сказати, що потемнінню лаку сприяло його неодноразове нанесення у минулому. Реставраційні поновлення спостерігалися по всій поверхні картини, велися досить грубими, порівняно з авторським живописом мазками; особливо на червоному кунтуші були помітні сліди від щетинного пензля.

Стан збереженості твору XVIII ст. на полотні, який піддавався реставраційним втручанням у другій половині XIX — на початку XX ст., вимагає особливої уваги. Адже внаслідок реставраційних процесів — зшивання проривів та накладання заплат, дублювання, нанесення олійних фарбових та лакових шарів — твір живопису змінив свою структуру. Частина первісного живопису (тонких лесувальних завершуючих шарів) назавжди втрачена під час брутальних



Іл. 5. Зведення втрати полотна методом перехресної штопки



Іл. 6. Стягнення прориву за допомогою шва

реставраційних промивань. У цьому випадку потемнілий шар пізнішого реставраційного лаку (який, вірогідно, наносили не один раз) не слід було видаляти повністю, адже він певним чином замінив собою змиті лесувальні шари. Тому завданням реставратора, перед яким постає проблема давніх реставраційних втручань на пам'ятці живопису, є встановлення обережного компромісу між виявленням усіх збережених автентичних частин та фіксацією змін, які відбулися з твором у минулому, і на основі такого аналітичного підходу — уявна «реконструкція» автентичних частин, що були втрачені, і виокремлення того, що привнесено реставраторами (іл. 5, 6).

Водночас ми намагалися ретельно фіксувати особливості праці реставраторів минулого. З'ясування типо-

логії давніх реставраційних втручань становить значний інтерес для історії реставрації. Врешті решт, накопичення таких відомостей сприяє формуванню реставрації як окремої наукової дисципліни. Адже, аналізуючи методологію реставраційних робіт минулих епох, ми можемо дійти висновків про придатність тих чи інших вжитих методів для вдалого вирішення завдань консервації, розкриття, естетичної реінтеграції, а також подальшого музейного зберігання пам'ятки станкового живопису.

**Висновки.** Результати, одержані внаслідок реставраційних досліджень, можуть бути використані при подальшому науковому дослідженні творів з колекції Олицького замку князів Радзивіллів та при створенні наукового каталогу Волинського краєзнавчого музею.

1. *Белецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. / П. А. Белецкий. — Л. : Искусство, Ленинградское отделение, 1981. — 256 с. : ил.
2. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. — М. : Изобразительное искусство, 1982. — 319 с.
3. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII століть / П. М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1978. — 326 с. : іл.
4. *Ковальчук Є.* Інвентарі Олицького замку XVII—XVIII століть: Збірник документів / Є. Ковальчук // Український археографічний щорічник. — К., 2010. — Вип. 15. — С. 643–647. — Бібліогр.: 3 назви. — Рец. на кн. : Інвентарі Олицького замку XVII—XVIII століть: зб. док. / збір. і підг. до друку В. Александрович. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. — 276 с. : іл. — (Джерела до історії культури і мистецтва. — Т. 1).
5. *Кудрявцев Е. В.* Техника реставрации картин / Е. В. Кудрявцев. — М. : ООО «Издательство В. Шевчук», 2002. — 249 с.
6. *Левицька Т.* З історії створення і діяльності Художнього музею в Луцьку / Т. Левицька // Минуле і сучасне Волині та Полісся : Луцька міська громада: історія, традиції, люди : матеріали XXVI Волин. обл. наук.-іст.-краєзн. конф., присвяч. 16-й річниці Незалежності України, 510-й річниці надання м. Луцьку магдебурзького права і 390-й річниці створення Луцького православного братства. — Луцьк, 2007. — Вип. 26. — С. 130–132.
7. *Стамеров К. К.* Нариси з історії костюмів : у 2 ч. Ч. 1 / К. К. Стамеров ; худож. : М. Н. Грох, Б. Л. Тулін. — К. : Мистецтво, 1978. — 244 с. : іл. — Бібліогр. : С. 240–241.
8. *Суровов И. П., Яшкина Л. И.* Методика реставрации прорывов, утрат холста

- и кромок в произведениях станковой масляной живописи методом встык / И. П. Суворов, Л. И. Яшкина // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. — 1979. — № 5. — С. 117–121.
9. Український портрет 16–18 століть: каталог-альбом / уклад. Г. Белікова, Л. Членова. — К. : Артанія Нова, Хмельницький : Галерея, 2006. — 351 с.
10. Федосеева Т. С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства / Т. С. Федосеева ; [ГосНИИ реставрации]. — М. : ГосНИИР, 1999. — 120 с. : ил.

### АТРИБУЦІЯ І РЕСТАВРАЦІЯ ПОРТРЕТА ІЗ СОБРАННЯ ВОЛЫНСЬКОГО КРАЄВЕДЧЕСЬКОГО МУЗЕЯ

*Юлія Левицька*

**Анотация.** Стаття посвящена всесторонньому дослідженню «Портрета невідомого в красному кунтуше» із збірника Волинського краєведчого музею, який був отреставрованою автором на кафедрі техніки і реставрації произведених мистецтва.

**Ключевые слова:** донаукова реставрація, сарматський портрет, атрибуція, Олицький замок, сімейні галереї, князя Радзивілли, герб «Еліта».

### ATTRIBUTION AND RESTORATION PORTRAIT FROM THE COLLECTION OF VOLYN REGIONAL MUSEUM

*Yulia Levytskaya*

**Annotation.** This article is devoted to a comprehensive study «Portrait of an unknown» from the collection of the Volyn Regional Museum, which was renovated by the author at the Department of Machinery and restoration of works of art.

**Key words:** pre scientific restoration, Sarmatian portrait, attribution, Olitskaya castle, family gallery, Prince Radziwill, coat of arms «Elit».