

**МАТЕРІАЛИ І ТЕХНІКИ РИСУНКІВ
ІКОНОПИСНОЇ МАЙСТЕРНІ
КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ**

«Кужбушки» — збірки рисунків та малюнків учнів і викладачів іконописної майстерні Києво-Печерської Лаври — є, фактично, найдавнішими збереженими творами українського рисунка. Їхнє культурне та наукове значення зауважив П. Жолтовський, впорядкувавши 1982 р. альбом-каталог «Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні». Автор простежив учбовий процес української школи живопису XVIII ст. Підкреслюючи важливість цих творів для пізнання історичного розвитку станкового та монументального живопису на Україні, П. Жолтовський приділив велику увагу аналізу західноєвропейських альбомів гравюр, які слугували учням Лаврської іконописної майстерні зразками для копіювання. Тут же маємо системний каталог малюнків, що включає 1451 позицію (порядковий номер, розмір, назву за власним визначенням автора, техніку виконання та різні написи на аркушах [1]¹). Усього збереглося 48 кужбушків, з них власне рисунки містять 28 зошитів, решту становлять навчальні альбоми (так звані «абецадла») офортів і гравюр, переважно німецьких, а також на теми Священної історії Старого завіту; гравюри, офорти та літографії, естампи і рисунки. Окрім творів, описаних П. Жолтовським, у ході дослідження було виявлено ще 169 рисунків².

Переважну більшість робіт української школи становлять, безумовно, на що вказує і П. Жолтовський, саме малюнки [2], виконані відмивкою. Твори

¹ Наведені означення фондів у цій статті не співпадають з нумерацією каталогу П. Жолтовського через те, що декілька років тому у зв'язку з передачею кужбушків у відділ рукописів ЦНБ ім. В. І. Вернадського було змінено шифри фондів та нумерацію аркушів в альбомах. Зараз вони зберігаються у фондї № 229. Назви робіт подано за визначенням вищезгаданого каталогу. В кінці статті наведено таблицю відповідності сучасних номерів фонду та номерів каталогу П. Жолтовського.

² Далі в тексті ці аркуші позначено зірочкою.

в альбомах №№ 4, 5, 7, 9, 10, 13, 15, 29, 47 та 48 повністю мають саме таку техніку, в альбомах №№ 18, 19 та 20 вони складають значну частину. Ці малюнки досить сильно відрізняються за якістю виконання, є зовсім учнівські, слабкого рівня, які не мають мистецької цінності, але є і високохудожні роботи, що мають надзвичайно викінчений характер, дуже якісне моделювання форми, тонко випрацювані деталі.

Найцікавішими з точки зору техніки та різноманітності рисункових матеріалів є кужбушки №№ 1, 3, 8, 11, 12, 14, 16, 17, 21, 22 та 30, саме вони дають підстави для дослідження матеріалів і технік рисунка. Серед них є виконані пером, олівцем, сангіновим олівцем, твори на тонованому папері, малюнки пензлем, які поєднують використання чорної туші і коричневого чорнила в одному аркуші, та підфарбовані аквареллю. Ці роботи надзвичайно образні й цікаві, являють собою видатну пам'ятку українського рисунка не лише з історичної та пізнавальної точки зору, а, власне, з художньої насамперед. Хоча вони й становлять відносно невелику частину від усіх творів кужбушків, проте заслуговують на найретельнішу увагу, оскільки матеріали і колір цих рисунків ще практично не досліджені.

Існує декілька підходів для класифікації станкових рисунків. Найчастіше їх розподіляють за технічними принципами, виділяючи сухі та розчинні барвні речовини [3, с. 22], або за дещо складнішою системою, визначаючи матеріал поверхні (камінь, метал, пергамент, папір тощо), знаряддя виконання (різець, голка, перо, пензель тощо) та кольорову речовину (чорнило, туш, сепія, пастель, олівець, вугіль, акварель, олія тощо) [4, с. 259]. Ми пропонуємо скористатися з обох систем, додатково розділивши ознаки за барвними речовинами на сухі та розчинні.

Почнемо з розгляду матеріалу поверхні: всі рисунки кужбушків виконані на ганчірковому папері виробництва різних фабрик і країн, та, відповідно, різної якості. Києво-Печерська лавра у XVIII ст. мала дві власні папірні, так звані Пакульські, які працювали лише на потреби монастиря. Цей папір був невисокої якості, жовтуватий, міцний, проте для друку і письма придатний [5, с. 26–27]. Але через те, що Лавра споживала паперу набагато більше, ніж могла виробити, до того ж якість його не була достатньо високою (вищих сортів не вироблялося взагалі), «...тим то, мабуть, не було й року, щоб друкарня не купувала паперу на свої й лаврські потреби (постачання папером лаврських установ ішло через друкарню) в перших десятиліттях XVIII ст. за кордоном, а в 60-х і дальшими роками, може й раніш виключно в Росії» [5, с. 53]. Збереглися альбоми двох видів: зошити, в яких зображення мальовані безпосередньо на сторінках, та фолії, в які клеєно рисунки, малюнки та гравюри, вирізані з інших книг або альбомів. Зошити мають аркуші, на яких видно, що шивали

не чисті сторінки, а вже готові твори — зрізано або вшито у середину зошита частини зображення (№ 21//21)³.

В деяких фоліях (№ 17// 25, 26, 29, 30, 31) переплетено складені рисунки більшого формату, аніж обкладинка. Папір кужбушків подібний за товщиною⁴, переважна кількість аркушів має майже однакового розміру поздовжні та поперечні відбитки сита (дна форми)⁵, багато аркушів мають філіграні (водяні знаки), за якими можна дослідити походження паперу. Досить часто в одному кужбушку зшиті різні сорти паперу [6, с. 9] і, відповідно, можна побачити різні філіграні. На жаль, раніше не проводили дослідження останніх з метою визначення походження паперу. Виявлені у ході нашого дослідження 22 водяних знаки свідчать про те, що папір використовували переважно голландський, німецький та російський. Філігрань голландського паперу «Герб Амстердаму» в рукописах Росії (і, відповідно, України) вказує на останню чверть XVII та першу чверть XVIII ст., а «Pro Patria» — на різні десятиліття XVIII ст. [7, с. 88]. Філігрань паперу німецького виробництва, де зображено даму та кавалера обличчям один до одного, дама простягає кавалерові квітку, а він піднімає келих, трояндовий куц між ними і підпис внизу «a la mode parisien», фіксовано на території України в останній чверті XVII — 40-х рр. XVIII ст. [8, с. 107–109]. Філіграні «Герб Ярославля», літери «Я М З» (Ярославльський мануфактурний завод), «А Г», «А Г Ф Б» (фаб-



³ Цифри в дужках після знаку № означають номер кужбушків у каталозі ЦНБ ім. В. І. Вернадського; цифри після знаку // означають номери аркушів.

⁴ В кужбушку № 10 переплетено аркуші трохи різної товщини, краї — обрізані, рівні або нерівні, залежно від якості відливки. Папір аркушів 21,22 в кужбушку № 48 зовсім інший, поганої якості, непрозорий, без водяних знаків, на провіт більше схожий на пакувальний, ніж на рисувальний. Форзац кужбушку № 11 також непрозорий з грубими домішками, що створюють значні нерівності поверхні аркуша.

⁵ Аркуш 14 кужбушку № 29 має дуже рідкі поперечні відбитки сита — через 3–4 мм. Папір аркушу 3 кужбушка № 17 товстіший з дуже частими та дрібними поперечними відбитками сита.

рика Гончарова), переплетені літери в картуші (фабрика Масалових) та «W» свідчать про російське виробництво [9]. Деякі аркуші грубошого та жовтішого паперу без філіграней, з трохи інакшими поздовжніми та поперечними відбитками сита можуть бути українського виробництва [5, с. 30–31].

Інструментами для рисування слугували пташині пера та м'які пензлі, радше за все білячі [10, с. 61–62]. Із сухих матеріалів використовували графітний олівець, збереглося декілька рисунків вуглем, сангіновим олівцем, а також один аркуш, виконаний олівцем бордового кольору. Що ж до рідкої барвної речовини для рисунка пером та малюнка пензлем, то визначити її склад із певністю без мікроскопічного та хімічного аналізів досить важко; наскільки вдалося встановити, таких аналізів стосовно рисунків кужбушків не проводили. П. Жолтовський використовує термін «тушований малюнок» до переважної більшості робіт кужбушків [1], але таке визначення не дає інформації власне про матеріал виконання твору: «тушований» — за словниковим визначенням [11] — означає те, що у малюнку було відтворено освітлення, нанесено тіні, причому «...для такого «відтінення» рисунків барвна речовина використовується або у сухому вигляді — графітний олівець, італійський олівець (зроблений із сажі), березовий вугіль у паличках, кровавик, графіт у порошок, т. зв. рисувальний соус, або в рідкому — розтерта на воді китайська туш, акварельна сепія, бістр та ін.» [12], а «малюнок» означає те, що у творі переважають плями тону, а не штрихи, лінії або риси [2]. Також немає ніякої різниці у технічному характері виконання твору між термінами «тушований малюнок», «підтушований малюнок» (№ 3// 7, 8), «малюнок тушшю» (№ 8// 17) або «малюнок з розмивкою тушшю» (№ 17// 39). Можливо, П. Жолтовський використав такий термін, базуючись на пояснювальному написі під одним з рисунків кужбушків: «Где затушовано, тамь серебро» (№ 48// 60).

О. Сидоров, описуючи матеріали і техніки старих майстрів Російських імперії, послався на багатьох дослідників [10, с. 61], зокрема на хіміка і реставратора В. Щавинського, який ґрунтовно вивчав технологію фарб та барвників. Описуючи чорнила старих рукописів, дослідник дійшов висновку, що «...роздивляючись без упередженої ідеї чорнила наших рукописів, ми зовсім не отримуємо враження безнадійної для палеографії їхньої одноманітності (...), дійсно впевнюємося в тому, що переважаючий буруватий тон чорнил буває абсолютно різних відтінків, від майже нейтрально-сивого до червоно-рудого і до брудно-жовтого; ми помічаємо, що чорнила мали більшу чи меншу покривну здатність, що лягали вони не всюди однаково, або ж внаслідок нерівномірності давали письмо досить строкате; що висихали вони, зберігаючи часто помітний рельєф, іноді ж без всякого рельєфу, що написане здається іноді матовим, іноді ж вилискує жирним блиском, проходить через папір і відбивається на поверхні су-

міжних аркушів» [13, с. 35]. Усе вище сказане В. Щавинським про письмо можна з певністю віднести і до деяких рисункових матеріалів творів кужбушків.

В ході свого дослідження В. Щавинський визначив, що чорнило використовували трьох типів. Перший тип — так зване «чорнило копчене» з сажі, яке було у всьому схоже на китайську туш [13, с. 13], теоретично українські майстри могли знати власне китайську туш, оскільки її, ймовірно, постачали з Голландії (там вона з'явилася вперше в Європі) разом із папером, але достовірних відомостей щодо цього знайти не вдалося. У будь-якому випадку, певно, що малюнки, які зберегли чистий і глибокий чорний колір, виконані тушшю (китайською чи власного виробництва), яка, на відміну від чорнила, не жовтіє [3, с. 29].

Другий тип — флорофенові (або варені) чорнила, що мали складовою відвар кори різних дерев (переважно вільхи, ще згадують дуб, яблуню та ясен), який і надавав чорнилу темного кольору [13, с. 24–25].

Третій тип — залізни чорнила — має значно складніший хімізм, суттєву частину якого складають закисні залізисті солі дубильної та галлової кислоти [13, с. 24–25]. Давньоукраїнська рецептура приготування чорнил досить численна і докладно описана [13, 14, 15]. Базуючись на цих дослідженнях, можна з достатньою ймовірністю припустити, що у творах кужбушків використані чорнила усіх трьох видів, оскільки колір ліній та заливок має досить широкий спектр відтінків, який



навіть чи може бути обумовлений лише нерівномірним впливом світла, часу та інших чинників. На це вказує і той факт, що в розглядуваних малюнках часто, як ми побачимо далі, для контуру використовували одну барвну речовину, а для моделювання іншу. У рисунках старих європейських майстрів туш, як правило, використовували не для контурування, а для «заливки» або «розмивки»; часто бачимо рисунки, контури яких виконані пером і чорнилом, а тіні і моделювання — пензлем, тушшю [3, с. 29].

Незважаючи на невелику за обсягом спадщину, рисунки Києво-Лаврської школи не справляють бліде враження. Досягти певної оригінальності майстрам

вдалося шляхом поєднання в одному аркуші різних матеріалів та технічних прийомів. І особливо вражає те, що комбінації використання рисункових матеріалів, при всій їхній різноманітності, дуже тактовні, у чому, безумовно, і проявляється високий художній смак митців, створюється той самий неповторний, особливий рисунковий колорит.

Оскільки, як уже було сказано, техніку відмивки чорною тушшю учні та майстри використовували у рисунках найчастіше, ми розглянемо спочатку аркуші, виконані розчинними барвними матеріалами. Особливо цікаво те, що взірцями для учбових робіт слугували офорти та гравюри, з різкими, однамітними штрихами та сухою манерою обробки форми, а відмивки, створені нашими майстрами за зразками вище вказаних естампів, сповнені м'якості та живописності. Причому це стосується майже всіх робіт, навіть зовсім учнівських, і свідчить про те, що копійовано сюжет, анатомію, композицію, але не манеру та стиль виконання, які є власними, національними. Роботи учнів вже не можна назвати копіями: це творче опрацювання матеріалу.

Одним із найліричніших творів кужбушків є «Погруддя Христа-отрока» (№ 29// 16), який П. Жолтовський виніс на обкладинку свого альбому. Це дуже красива, м'яка, з тонкими тональними переходами робота, де ретельно, з любов'ю опрацьовані деталі. Краї малюнка дуже м'яко розчиняються на тлі паперу, справляючи враження нерукотворності, увагу сконцентровано на деталях обличчя, волосся зображено делікатніше, з меншими контрастами, що підсилює виразність погляду великих очей. Близька за стилем виконання робота «Нерукотворний спас (плат Вероніки)» (№ 22// 2). Тонка темно-сіра відмивка, ближче до чорної⁶, в якій ретельно і водночас м'яко пророблено усі деталі, волосся дбайливо опрацьоване штрихами пензлем, чорні акценти на зіницях очей та середній лінії губ підкреслюють виразність образу. Дуже виразний малюнок чорною з теплим відтінком відмивкою «Шкіц жіночої голови» (№ 22// 57). Велика узагальнена тінь та світло на обличчі виконані з високохудожнім відбором, немає різкостей, темний тон акцентів на очах, бровах та губах м'яко вплавається в папір. Здається, опрацьовано кожну волосину на локонах волосся, але зроблено це настільки м'яко і тонко, що цілісність лише виграє. Навіть невірності в конструкції (завелика відстань між очима, дещо сплющений ніс) виглядають як задумана стилізація.

Особливе місце серед рисунків кужбушків посідає композиція в овалі «Богородиця Печерська» (№ 21// 5), яку можна назвати мініатюрою не стільки через малий розмір (13,5 × 11 см), скільки через фантастичну якість виконання і надзвичайну деталізацію. З глибоким чорним кольором відмивки тактовно

⁶ В каталозі П. М. Жолтовського матеріалом виконання вказано олівець.

поєднано коричневий контур німбів та декору на троні, текстів на фоні та суво-ях, вигравшо розіграно композицію плям темного та світлого, рух складок одягу.

Очевидно, рецептура виготовлення туші також дещо різнилася, бо серед відмивок чорним кольором є роботи, що мають виразно холодний відтінок індиго. Аркуші, виконаних цим матеріалом, небагато, але всі вони без винятку сповнені художньої виразності. Активно, проте без надмірностей, спрацьовує матеріал в аркуші «Погруддя мучениці» (№ 8// 20). Відмивка «Погруддя Христа» (№ 22// 85) зовсім інакша — дуже прозора, з блакитним відтінком, незавершена, але, водночас, довершена своєю недосказаністю.

Цікавіше і живописніше виглядають рисунки, виконані відмивкою сірою (розведеною) тушшю або коричневим чорнилом. Вони легші, прозоріші, у них не відчувається перевантаження аркуша матеріалом. Майстерна відмивка коричневим чорнилом «Архангел Михаїл перемагає диявола» (№ 1// 40), постать архангела виконано пластично, без надмірностей тону, хоча, можливо, дещо заважають композиційній цілісності аркуша не-рівноважені темні плями на постаті диявола.

Малюнок «Плещаниця» (№ 17// 24) зроблений сірою відмивкою у три тони, без контуру; постать Христа виглядає дуже символічно та узагальнено, стилізація форми полягає у нехтуванні деталями, що створює відчуття неземного та вічного.

Без сумнівів, до справжніх шедеврів належить робота «Свята Цецілія» (№ 8// 22)⁷, де бачимо вишукане поєднання світло-сірої відмивки та штрихів контуру пензлем з чорними акцентами пером на клавішах музичного інструменту і темною плямою тіні від голови на комірі плаття. Рисунок, побудований на сполученнях сірих відтінків, виглядає як кольоровий завдяки майстерно розіграним тоновим плямам.



⁷ Інша робота з таким самим мотивом, але з другою постаттю на задньому плані, названа «Дама грає на клавесині» (№ 20// 26); напевно, правильною є друга назва.

Надзвичайно виразний вигляд мають аркуші, мальовані синім чорнилом. Особливо цікаво те, що у них є аналоги, виконані чорною відмивкою, — на цих прикладах яскраво відчутно, яку роль відіграє колір у рисунковому творі. Аркуш «Погруддя юнака» (№ 8// 7а), очевидно, мальований з того самого зразка, що й згадане вище «Погруддя Христа-отрока» (№ 29// 16). Хоча малюнок синім чорнилом виконано трохи різкіше за чорну відмивку, проте глибокий синій колір додав образу загадковості та таємничості. Подібне виконання одного мотиву різними матеріалами бачимо в аркушах «Постать ангела» (№ 14// 60а) — синя відмивка, і «Постать ангела» (№ 14// 73а) — чорна відмивка. Робота синім чорнилом значно виразніша, ангел неначе парить у повітрі, блакитні розтяжки тону створили відчуття легкості та прозорості.

Становлячи окрему, досить велику групу, рисунки пером мають цілком інший характер, в них сильніше проявляються особисті вподобання майстра, його стиль та почерк. Якщо відмивки, особливо чорною тушшю, дуже схожі між собою, творча індивідуальність рисувальника в них проявляється слабо, оскільки виконані вони учнями, то перові рисунки значно цікавіші — радше за все, до цієї техніки зверталися здебільшого вже досвідчені майстри. Чорною тушшю, пером виконано досить виразні рисунки «Поясні фігури трьох пророків» та «Дві напівпостаті пророків» (№ 14// 18, 20а), в яких живою та м'якою лінією окреслено лише контур. «Старозавітна трійця» (№ 17// 31) — експресивно рисована композиція в колі, єдина у своєму роді: схожих на цей аркуш серед рисунків кужбушків немає. Хоча вона не дуже вправна, трохи забагато матеріалу, але її можна назвати саме творчим ескізом композиції, видно активний, творчий пошук плям та композиційних ритмів.

Робота «Стареча голова в профіль» (№ 22// 87а) має гравюрний зразок (№ 23// 9), при порівнянні цих двох творів видно, що рисунок — творча переробка, а не сліпе копіювання — має вищий художній рівень. Це живий, швидкий начерк, рухи пера, яким опрацьовано риси обличчя, легкі і невимушені, лінія впевнена, пензлем дуже тонко мальовано волосся, на щоці, вусах та одязі нанесено невеликі мазки світло-сірої туші для узагальнення форми.

Образніше та гармонійніше враження справляють перові рисунки залізним чорнилом [7, с. 25–26, 13, с. 25], їхній колір вже не холодно-чорний, як у роботах тушшю, а радше кольору сепії, що, залежно від складу чорнил, варіюється від чорного через сепію, коричневий до сталєво-сірого. Одним із найкращих взірців використання залізного чорнила є парні рисунки «Христос на престолі» та «Богородиця на престолі» (№ 21// 7а, 8), виразний контур яких переливається у всіх вищеназваних відтінках в одному аркуші. Парні роботи «Богородиця на хмарах» і «Христос-вседержитель на хмарах» (№ 21// 39а, 40)

вирізняються швидкою, рухливою, не засушеною лінією, обличчя ледь торкнути декількома штрихами, живописно трактовано складки одягу.

Перові рисунки коричневого кольору вочевидь виконано флобофеновим чорнилом, бо саме такі чорнила, вицвітаючи, набувають яскраво-гарячого бурого тону, зовсім не схожого на кольори ані сажних, ані залізних чорнил [13, с. 26], як і колір більшості написів на аркушах. Впевнено, однією лінією виконано декоративний начерк «Мотив орнаменту. Благословляюча рука» (№ 17/ 32а), який вирізняє красива композиція та виразний рух пальців руки. Рисунок «Богородиця з Антонієм і Феодосієм Печерськими та ангелами» (№ 17// 26) — легкий, об'єм рук та обличчя створено лише через лінії, голови ангелів схожі на західноєвропейські взірці епохи Відродження. В аркуші «Планиця» (№ 17// 23) тіло Христа рисовано дуже легкими, окремими, злегка заоваленими штрихами, які наче тануть у повітрі, що, контрастуючи зі смугою напису темними, добре випрацьованими літерами довкола зображення, створює враження неземного.

Рисунки сірою (розведеною) тушшю пером — легкі і прозорі. Контурна лінія аркуша «Деїсус» (№ 16// 14), ледь торкана і трепетна, створює дуже тонкий образ. Матеріал стриманого і впевненого рисунка «Князь Володимир (?)» (№ 21// 14) подано у каталозі П. Жолтовського як олівець, і, дійсно, так здається на перший погляд, насправді ж це світло-сіре чорнило, перо, яким зроблено контур і декор на одязі. Дуже вдало використано можливості прозорої тепло-сірої лінії у серії рисунків євангелістів (№ 21// 44–51). Особливо інтересний перший аркуш цієї серії, в якому при мінімумі засобів досягнуто максимум виразності: тонкою лінією кольору світлої сепії, яка місцями геть утрачається, створено характерне обличчя, виразний погляд очей, вправний і пластичний рух руки.

Велика частина творів — роботи, які виконано поєднанням рисунку пером з відмивкою, що значно збагачує засоби виразності художника, розкриває перед ним більше можливостей. У такій техніці, очевидно, робили переважно ескізи для майбутнього живопису, бо на аркушах часто присутні підписи кольорів на різних деталях зображення. Пейзажі (№ 11// 12, 12а) досить живо виконано пером та відмивкою чорною тушшю. В аркушах цього кужбушка з номера 13 по 23а вклеєні офорти із зображеннями пейзажних мотивів, які схожі, хоч і не подібні, з рисованими, і варто зазначити, що лінія пером значно пластичніша від офортної, а плями тону надають роботам живописності.

Динамічнішими та активнішими виглядають малюнки, що поєднують коричневий контур пером із чорною або темно-сірою відмивкою. Аркуш «Свята Варвара» (№ 17// 17) один з найпоказовіших: якісна, ретельна чорна відмивка, не перевантажена тоном, та живий, з різним натиском пера контур надають

малюнку виключної виразності; коричневий декоративний візерунок, розкиданий по складках одягу, дуже органічно вписується у чорну відмивку і не справляє враження еклектичності. Цікавий прийом використано в аркуші «Сивіла» (№ 9// 17): коричневу відмивку та контур перекрито зверху відмивкою чорною тушшю, що надає малюнку особливої м'якості та живописності. Сполучення коричневої відмивки з перовим коричневим контуром малюнка «Мадонна з немовлям» (№ 1// 38а) створює теплий і приємний колорит, справляючи враження інтимності, наголошення тінювих плям, пластична лінія ставлять його у рівень із багатьма західноєвропейськими творами. «Мадонна з Христом-немовлям серед хмар» (№ 1// 41) — дуже світла, делікатна робота, в якій відчувається вправна рука майстра: тон виділено лише в глибинах тіней, руки та край одягу немов розчиняються у повітрі, хмари ледь торкнуто відмивкою, яка плавко вписується в красивий коричневий тон паперу. Виразні, легкі та мальовничі пейзажі виконані коричневим чорнилом, пером та сірою відмивкою (№ 11// 4,5,6).

Поеднання чорної (темно-сірої) туші пером та світло-сірої відмивки справляє враження стриманості та урочистості. Такими є аркуші «Архангел Михаїл» (№ 47// 43) та «Свята Варвара» (№ 47// 45а). Ескізніший вигляд мають малюнки темно-сірою тушшю, пером та сірою відмивкою у два-три тони «Бог-отець, Богородиця, Іоанн Хреститель» та «Серафім» (№ 17// 3,3а).

Малюнки світло-сірою тушшю, пером зі світло-сірою відмивкою мають зовсім інакший настрій: урочистість поступається місцем тендітності та легкості. Здебільшого, це — незавершені твори, що аж ніяк не применшує їхньої художньої цінності. Складна, багатофігурна композиція «Різдво Христове, поклоніння волхвів та стрітіння» (№ 30// 87) виглядає дуже легкою, незавершений малюнок — м'який і тонкий. Стриманий і тендітний аркуш «Благовіщення» (№ 21// 10) зроблено чорнилом, пером та холодною сірою відмивкою.

Аркуші, контур яких виконано світло-сірою тушшю, а відмивку — чорною, являють собою переважно незакінчені твори: по завершенню малюнка контур мусив би зникнути під шаром відмивки. Прикладом може слугувати досить приємна, хоч і дещо учнівська робота «Христос, що благословляє» (№ 20// 59а).

Значно меншу групу за кількістю, проте не за якістю, становлять малюнки пензлем. Використання пензля замість пера вагомо збагачує виразність лінії, її живописну гру. І хоча, з першого погляду, їх не завжди можна відрізнити, оскільки пензлева лінія так само тонка, а місцями навіть тонкіша, ніж перова (через що у каталозі П. Жолтовського часто вказано перо замість пензля), при уважному розгляді різницю досить добре видно: лінія, проведена пензлем, однакова в тоні по ширині і довжині, а лінія пером має згущення тону по краях, а також на початку риси. Два варіанти «Проекту різьблених царських дверей», однакових за рисунком, різняться лише матеріалом виконання: один із них

мальовано пензлем, чорною тушшю (№ 17// 37), а другий — пензлем, коричнево-сірим чорнилом (№ 17// 38), проте саме завдяки варіаціям кольору аркуші справляють цілком відмінне враження. Особливості їм надає те, що пензлем опрацьовано не лише контурну лінію, а й пройдено штрихами об'єм. У такій само техніці, тільки тепло-коричневим чорнилом, виконано два вправні рисунки «Постаті воїнів» (№ 8// 38а), колір яких виглядає особливо старовинним і вицвілим. Красу і виразність чистої лінії пензлем, без підштриховки, розкрито в аркушах «Ангели» (№ 48// 57а, 58), темно-сірий контур має різний тон, в залежності від натиску інструмента. Начерк елементу народного орнаменту «Квітка» (№ 22// 89а) виконано пензлем настільки тонким сірим контуром, що, на перший погляд, виникає враження рисунка олівцем.

Малюнок пензлем також поєднували з відмивкою, як і рисунки пером. Так, в малюнку «Благовіщення» (№ 30// 91) коричневий контур виконано пензлем, місцями, можливо, пером (на волоссі ангела), а відмивку — сірою тушшю в один тон. Аркуш «Погруддя Христа» (№ 35// 29) дуже образний; колір чорнила переливається від сірого через сепію до коричневого. Відчутне віртуозне володіння пензлем, лінія плечей, лівої фалди одягу, волосся має сірий відтінок, риси обличчя — коричневий. Очі опрацьовано з мистецьким відбором, цільна, узагальнена тінь, брови зроблені одним рухом, випрацьовано вуха, бороду та губи.



Художністю та якістю виконання виділяється серія малюнків апостолів із янголами, виконаних дуже легкою сірою відмивкою, причому активну роль у них відіграє живий сірий контур пензлем (№ 8// 10–13а). Так само прозоро-сірим контуром пензлем і легкою відмивкою мальовано незавершений малюнок «Мадонна з немовлям на хмарах» (№ 14// 64); підфарбовані аквареллю жовті зорі над головою мадонни пролесировано зверху сірим тоном, що створило в результаті дуже вдалий, тонкий колір.

Підфарбовані, кольорові та виконані на тонованому папері аркуші ми розглянемо пізніше (хоча, безумовно, їхні матеріали слід віднести до розчинних барвних речовин) через дві причини. По-перше, сухі рисувальні матеріали лавр-

ські митці часто використовували разом із відмивкою тушшю або чорнилом, що у деякою мірою поєднує їх з уже розглянутими аркушами, а по-друге, характер емоційної виразності кольору і його впливу на сприйняття глядачем відноситься до цілком окремої категорії.

Отже, сухих рисувальних матеріалів у художньому арсеналі лаврських майстрів, як уже зазначалося, було лише три: графітний, вугільний та сангіновий олівці. Проте, вдале сполучення їх одного з другим та з «мокрими» техніками дало митцям можливість створювати багаті за фактурами і кольором рисункові аркуші.

Олівець використовували переважно як допоміжний матеріал для побудови зображення, який в процесі роботи зникав під нашаруванням іншого матеріалу, що явно видно на незавершених рисунках (№ 6// 30а та ін.). Іноді олівцем розділяли аркуш на квадрати для полегшення переносу зображення зі зразка (№ 29// 26–30а та ін.), [1, с. 14–15]. Також збереглися і такі твори, де олівець є самостійним матеріалом. Це, безумовно, радше начерки, ніж довгострокові пророблені аркуші, проте вони сповнені виразності та краси. У рисунку «Постать мучениці Варвари» (№ 21// 64а) відразу видно руку справжнього майстра: пластичною лінією, яка згущується тоновими акцентами на очах, кутках рота і руці з рукояткою меча, виразно подані деталі. «Голова старого чоловіка» (№ 21// 65) — портрет з легкою розтушовкою олівцем по тінювих місцях, тоновий наголос зроблено на очах та носі, все інше розчиняється на тлі паперу, лише для композиційної рівноваги підкреслено потилицю. Напівстертий, дуже погано збережений рисунок «Чоловічий портрет» (№ 16// 38а)* навіть у такому стані демонструє талант і високий рівень майстерності виконавця. Можливо, портрет роблено з натури, добре відчутно конструкцію та пластику форми, дальнє око мальовано у перспективно правильному скороченні, тоновим акцентом підкреслено носову кістку та вилицю, волосся майже не видно, борода зроблена легко і живо. Привертає увагу вдала та цікава компоновка: голову трохи зсунуто вліво від центру, в напрямку повороту обличчя, проте композицію врівноважено за рахунок вміло розставлених тонових акцентів. Художній відбір деталей зроблено зі смаком: ближня брова намальована, дальня — ні, лише підкреслено надбрівну дугу.

Інше враження справляють рисунки, виконані олівцем у поєднанні з відмивкою. У них роль олівця, так би мовити, проміжна: його не можна назвати уповні самостійним матеріалом, оскільки він великою мірою підпорядкований широким плямам відмивки, але й не правильно назвати допоміжним, бо активна роль лінії в зображенні очевидна. Так само, як і перові рисунки з відмивкою, вони справляють дуже приємне враження легкості і вправності майстра. Красивий колорит створено в аркуші «Аполлон поразляє дракона» (№ 12// 29)

завдяки поєднанню сріблястого тону олівця з фарбою сангінового кольору, причому постать Аполлона і масу дерева над ним зроблено відмивкою, заштрихованою пензлем, а дракона і решту пейзажа лише обведено цією ж, але блідою фарбою. Отже, і нашим майстрам був відомий прийом старих майстрів Європи, які іноді малювали розтертими на клейовій воді сухими фарбами, типу сангіни або натурального (шиферного) італійського олівця [3, с. 28].

Олівцем, пером і коричневим чорнилом зроблено начерки «Перспективний малюнок» та «Мадонна з ключами і тіарою» (№ 8// 18а, 19). У схожому за технікою аркуші «Постать апостола» (№ 19// 53а) замість коричневого чорнила використано сине.

Рисунків сангіновим олівцем збереглося порівняно небагато, але майже всі вони дуже високого технічного рівня. Одним із найкращих є аркуш «Мадонна з немовлям» (№ 8// 21а), який виділяється з-поміж інших завдяки тонкому мистецькому відбору, в ньому відчутна велика форма, узагальнене світло та тінь підкреслено віртуозно рисованими деталями. «Постать сидячої каріатиди», «Створення Єви», «Чоловіча та жіноча голова» (№ 30// 95а, 96, 96а) виконані сангіновим олівцем з розтушовкою, що надало їм ще більшої пластичності; м'який, просторово розпрацьований контур місцями зовсім знівельовано. Також дуже вправний, зі вдало розміщеними наголосами «Портрет чоловіка з вусами» (№ 43// 6а)*. Начерки лінійно-контурного характеру не менш цікаві за попередні аркуші: «Два двосторонніх малюнки чоловічої голови» (№ 8// 5) досить незвичні своєю композиційною знахідкою.



Легкий і тонкий аркуш «Архангел Михаїл» (№ 43// остання сторінка обкладинки)* демонструє виключно органічне поєднання сангінового олівця та відмивки сірою тушшю, якою прокладено напівтони на обличчі та руках.

Коричневий перовий контур рисунка «Воскресіння Христа» (№ 8// 38а), легкий, рухливий та живий, рисовано зверху по розтушованому начерку бордовим олівцем. Цей аркуш є єдиним прикладом використання олівця такого кольору.

Рисунків вугільним олівцем збереглося не багато, проте це все справжні витвори мистецтва. М'які та виразні портрети «Чоловіче погруддя» та «Чоловіча голова в шоломі» (№ 22// 19а, 20) вражають вправністю використання матеріалу, проникливий погляд очей майстерно відтворено живою, невимушеною лінією. Аркуш «Чоловіча голова» (№ 22// 21а-22) виконано, радше за все, з натури (можливо автопортрет): поворот голови більше, ніж у три чверті, а очі з напругою вдивляються у глядача. Відчутно цілісну велику форму голови, а деякі помилки в конструкції — губи та ніс більше в профіль, ніж очі та лоб, — не применшують позитивних якостей. Привертає увагу цікава композиція: рисунок розміщено по горизонталі на обох сторінках так, що обличчя повністю вміщується на правій сторінці, а ліву займає лише велика, м'яко подана маса бороди, без якої портрет значно втратив би у виразності характеру.

Тепер надійшла черга для розгляду аркушів з активнішим звучанням кольорових матеріалів. Якщо про кольорову гаму розглянутих вище творів можна було говорити лише з певною натяжкою, оскільки тонкі градації відтінків від чорної туші до сангінового олівця не несуть у повній мірі вагу колористичного звучання, то рисунки на тонованому папері вже, безумовно, мають у собі дійсно барвний початок. Тонування паперу значно збагачує виразність мистецьких засобів, про що лаврські майстри знали і успішно використовували цей прийом. В одному з альбомів естампів маємо гравюри на сірому папері (№ 30// 69а-72, 75-77), які мають дуже гармонійний вигляд, — можливо, вони вплинули на використання українськими митцями тонованих аркушів. Декілька рисунків виконано на папері приємного рожевого кольору. На аркушах «Архідиякони Стефан і Лаврентій» (№ 8// 9а), «Страж при гробі Христа» (№ 8// 19а) місцями втрачено верхній шар паперу, тому видно, що папір не кольоровий, а саме тонований. Перовий коричневий контур та сірі штрихи моделювання об'єму у поєднанні з тоном паперу створюють дуже гармонійний колорит. Виграшно підкреслено красу рожевого тонування у сполученні з чорними перовими штрихами в начерку «Ангел» (№ 8// 36а). Темно-рожевий колір надав рисунку «Анімалістичні мотиви» (№ 12// 34)* значно активнішого звучання. Фарбу для тонування взято дуже міцну, бо навіть на місцях втрат видно, що вона глибоко просочилася в нижні шари паперу; чорна туш, якою виконано зображення, має вигляд індиго.

Декілька малюнків виконано на темному папері, який правильніше буде назвати ґрунтованим, аніж тонованим, настільки корпусно колір ґрунту вкриває папір. Виконане на темно-сірому тлі зображення «Богородиці з мечем у грудях» (№ 8// 20) опрацьовано чорним та білилом, яке, мабуть, від часу потемнішало, і тепер має вигляд темно-кремового. Колір тла відіграє у цій роботі найактивнішу роль, надаючи постаті монументальності та об'ємності. Тло ар-

кушів «Жінка годує вівцю» та «Погруддя жінки» не темно-зелене, як вказано у каталозі П. Жолтовського, а радше темно-сіро-синє, зображення опрацьовано так само, як і в попередньому творі: чорна, ближче до кольору індиго, туш, білила у два тони. Серед аркушів «абецадел» збереглися кольорові гравюри у декілька дощок: вохра, коричневий — високий друк, чорний — глибокий, на злегка жовтуватому папері (№ 46// 2а); та у дві дошки: вохра та чорна (№ 46// 19,38,70,131). Можливо, саме вони підказали українським митцям технічний прийом для створення малюнків на тонованому папері з білилами.

Аркуші, виконані з використанням прозорих та корпусних фарб, є, безумовно, одними з найцікавіших з колористичної точки зору і належать, як уже було сказано, до цілком окремої категорії. Цікаво провести паралель між підфарбованими рисунками лаврських майстрів та розфарбованими західноєвропейськими естампами. В останніх використано дуже яскраві кольори, які не втратили інтенсивності з часом: крапак, рожева холодна і тепла, жовта, фіолетова, смарагдова, темно та яскраво-зелена, блакитна та коричнева (№ 27). У деяких гравюрах фарби нанесено досить грубими плямами, не особливо зважаючи на контури (№ 12// 1, 1а), (№ 14// 77а). Меццотинто також розфарбоване дуже неприємними, солодкуватими кольорами: рожевим, синьо-зеленим, салатовим, блакитним, а не зафарбовані місця виглядають особливо чужорідно (№ 30// 8). Розфарбовані гравюри із золотом (дуже схожі за кольором на попередні) — ще більший прояв несмаку (№ 30// 9а, 10, 39–49). Слід наголосити, що подібна кольорова негармонійність у підфарбованих рисунках лаврської школи абсолютно відсутня. І хоча, на перший погляд, характер використання кольору може видатися подібним, але такт, з яким введено колір в рисункові аркуші, особливо вигідно відрізняє твори українських майстрів від західноєвропейських зразків. Підфарбовка рисунків аквареллю відіграє різну роль в роботах і, відповідно, справляє різне враження. Активність використання кольору варіюється від мінімального, як в ескізах «Оправи євангелія» (№ 3// 9,10), до повноцінного, як у малюнку «Птах, що дзьобає квітку»



(№ 26// 52a), який неправильно було б назвати розфарбованим: це вже власне кольоровий малюнок, де колір виступає активним компонентом зображення. Тепло-рожевий колір паперу задає визначальний тон колористичної гами, контур мальовано сепією, пензлем, прозорі фарби нанесено у декілька лєсирвань, лише краї пелюсток квітки зроблено напівкорпусною жовтою; виразність кольорової палітри малюнка підкреслюють яскраві червоні квіти. Розфарбована гравюра «Птах» (№ 30// 50) за мотивом дещо схожа на розглядуваний малюнок, але, безсумнівно, цей гравюрний аркуш не є взірцем колористичного вирішення твору українського майстра. Хоча кольорова палітра цих двох робіт має багато спільного — кармін, стриманий жовтий, вохра, блакитний, холодний світло-зелений, проте пігменти фарб мають явно різне походження: барвники малюнка ближче до природних, а барви гравюри мають вигляд ненатуральних, штучних, до того ж прозора фарба, прокладена по жорстким рисам, має чужорідний вигляд.

Дуже незвичне враження справляє малюнок «Бог-отець з мертвим тілом Христа» (№ 30// 78), виконаний пером і відмивкою чорною тушшю; мазки білила прокладено по складках одягу, короткі штрихи-риски червоною фарбою нанесено уздовж по руках, тілу та волоссю Христа, що, підкреслюючи об'єм, викликає водночас відчуття тривоги. На перший погляд, аркуш виглядає дещо наївно, але при уважнішому розгляді видно, що не випадково використаний принцип «мінімум засобів — максимум виразності», спрацьовує завдяки емоційній виразності червоного кольору досить вражає.

У решті малюнків з використанням акварелі колір відіграє значно меншу роль: розфарбовка задля доповнення зображення [16, с. 282]. Так, наприклад, «Пейзаж з вітрильником» (№ 12// 20)* дуже тактовно підфарбовано блакитним, коричневим і блідо-червоним, що наближає зображення до передачі реального забарвлення предметів. Так само спрацьовує колір в аркуші «Орли та пейзаж» (№ 14// 78). В аркуші «Іоанн Хреститель» (№ 8// 4a) відмивка чорною тушшю дуже органічно сплавлена з живописними плямами червоного, вохристого та зеленуватого кольору. Малюнок сірою відмивкою «Козак-бандурист» (№ 20// 67) розфарбований дещо сухіше, акварельні заливки червоною, жовтою та синьою фарбами лише у тінювих частинах мають темніший, корпусний відтінок.

Зовсім інший характер мають ескізи орнаментів вишивки чи розпису, виконані в народному стилі, і розфарбовані корпусною фарбою, зв'язуючу речовину якої, так само, як і склад чорнила, неможливо визначити з певністю без хімічного аналізу. Як відомо, акварель, гуаш і темпера відрізняються між собою саме зв'язуючою речовиною: для акварелі це рослинний клей, для гуаші — клей тваринного походження, для темпері — емульсія різноманітного складу [17,

с. 162–168]. На вигляд фарби цих аркушів (окрім малюнку «Дві квітки» (№ 14// 85а), який виконано, радше за все, гуашшю⁸) схожі між собою і мають розпливчаті масні плями довкола дуже корпусно мальованого зображення, отже, це явно не акварель і не гуаш, можливо олійні чи темперні фарби. Про те, що старі майстри любили експериментувати, вводючи іноді у свій рисунок олійну фарбу, яка залишала на папері масну пляму, вказував і О. Сидоров [18].

Малюнок «Орнаменту» (№ 14// 94)* складається з двох частин, менша з яких виконана на коричневому папері. Техніка виконання дуже подібна до живописної: зображення не можна назвати розфарбованим, воно досить ретельно опрацьовано корпусними мазками, які мають виразний рельєф і виблискують під певним кутом нахилу до світла. Також досить цікаві, схожі за технікою виконання мотиви «Орнаменту» (№ 47// 56) та «Шість розкольорованих квіток» (№ 30// 88а).

Окремо хотілося б сказати про аркуші, що являють собою, за визначенням О. Сидорова, одну з найцікавіших галузей суто рисункової або графічної майстерності, яка не є властива живописним процесам, — про перетірки. Відіграючи спочатку роль технічного або іконографічного допоміжного засобу, вони, безсумнівно, упродовж свого розвитку досягли високого ступеня досконалості й свідчать про виключний рівень лінійно-контурної вправності старих майстрів Русі [10, с. 62]. Для мистецтва України це особливо цінні пам'ятки, оскільки перетірки саме українських майстрів практично не збереглися, лічені аркуші знаходяться серед творів кужбушків. Як відомо, для виконання перетірок використовували чорну фарбу, змішану з випареним часниковим соком [14, с. 276–277]. Плями, що лишилися від неї на папері, схожі на плями довкола зображень кольорових орнаментів корпусними фарбами. Це ще раз доводить недостатність візуального вивчення матеріалів українського рисунка і необхідність ретельних хімічних та мікроскопічних аналізів.

Високою майстерністю вирізняється аркуш «Постать Христа» (№ 41// 2)* букви напису, які писано у дзеркальному відображенні, підтверджують, що це саме перетірка. Папір темно-коричневий, наче обгорілий, ламкий, чорна лінія надзвичайно пластична, жива і красива, має різний натиск по абрису рук та тіла, тонкість рис обличчя майстерно підкреслено широкими мазками складок плащаниці. Парні поясні портрети Христа і Богородиці (№ 11// 2а,24) очевидно були мальовані на одному аркуші (нижні півкола овалів заходять одне на одне), який потім був переплетений у зошит, а з часом, через погану збереженість, розпався навпіл. Лінії перетірок проходять по контурах сколків (контурах зо-

⁸ «...середні віки знали вже і прозору водяно-клейову фарбу і аналогічну фарбу покривну, непрозору, яку вірніше було б продовжувати називати гуашшю» [18].

бражень, проколотих дірочками), це добре видно на зворотних сторонах аркушів. Якщо матеріал виконання портрету Христа спершу здається м'яким коричневим олівцем, схожим на сучасну сепію, то на портреті Богородиці добре видно, що це відбиток фарби: трохи ширша лінія, яка не має такої чіткості, як у першому аркуші, до того ж, довкола ліній, в місцях, де фарбу накладено густіше, видно масні плями. Жива, рухлива лінія аркуша «Постать святої» (№ 38//26а)* виконана чорною фарбою з білилами, довкола мазків також розпливаються масні плями, тонкі деталі, майстер, очевидно, не встиг або забув їх навести, бо довкола пальців лівої руки видно лише тонкі вдавлені лінії. На рисунку «Троє святих (фрагмент), п'ять святих» (№ 21//69) добре видно, що рисунок попередньо переведено перетіркою: під начерком, виконаним пером, вилискують маленькі крапочки іншого матеріалу, чорнішого і блискучішого. Як ми вже бачили, техніку перетірки і сколювання часто використовували водночасно. Крім названих, збереглося ще декілька аркушів сколків: «Постать святої» (№ 41//8)* — пластикна жіноча постать у повний зріст, задратована, із сімома мечами в грудях, а також аркуш з дірчастим зображенням Антонія і Феодосія Печерських, який використано для малюнка «Постать мученика» (№ 9//12).

Для практичної роботи художника технічна сторона твору є дуже цікавою і важливою. Навчаючись на прикладах старих майстрів, копіюючи їхні твори, вивчаючи мистецьку спадщину минулих поколінь, художник збагачує свій досвід і шліфує майстерність. І якщо величезну користь приносить вивчення світового мистецтва, то ще більшу приносить вивчення надбань свого власного минулого, бо таким чином зміцнюється коріння, чіткіше окреслюються особливості національної школи. Не викликає сумніву, що митці Києво-Лаврської майстерні прекрасно володіли багатьма техніками рисунка, використовуючи майже всі рисункові матеріали, відомі західноєвропейським художникам. Не зважаючи на те, що більшість рисунків кужбушків є учбовими завданнями, значна їх частина виконана на високопрофесійному рівні і займає гідне місце у скарбниці світового мистецтва. Вони заслуговують на уважне вивчення і є прекрасними зразками для учбового копіювання. На жаль, 1982 року, коли видавався альбом малюнків Києво-Лаврської іконописної майстерні під редакцією П. Жолтовського, рівень можливостей поліграфії був на низькому рівні, чорно-білі репродукції, надруковані в цьому альбомі, не дають повного уявлення про техніку та матеріали українського рисунка, і через це не можуть слугувати для копіювання. Безумовно, найкращі аркуші кужбушків заслуговують на якісне факсимільне видання, яке дало б можливість належно оцінити скарби українського рисунка широкому колу шанувальників мистецтва, як професіоналів, так і аматорів.

1. *Жолтовський П. М.* Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. — К., 1982.
2. *Майстренко-Вакуленко Ю. В.* Терміни «рисунок» і «малюнок» в українському мистецтві // Українська академія мистецтва. — Вип. 11. — К., 2004.
3. *Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров. — М.-Л., 1940.
4. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. — М., 2002.
5. *Кошарнівський М.* З історії старої паперової промисловості на Чернігівщині // Бібліографічні вісті. № 3 — Х., К., 1930.
6. *Мацюк О.* Історія українського паперу // Проблеми едиційної та камеральної археографії. Історія, теорія, методика. Вип. 22. — К., 1994
7. *Щеткин В. Н.* Учебник палеографии. — М., 1918
8. *Чаев Н. С., Черепнин А. В.* Русская палеография. — М., 1947
9. *Кукушкина М. В.* Филигрانی на бумаге русских фабрик XVIII — начала XIX в. // Исторический почерк и обор фондов рукописного отдела библиотеки АН СССР. Вых. 2. — М.-Л., 1958
10. *Сидоров А. А.* Рисунок старых русских мастеров. — М., 1956.
11. *Нелюба А. М.* Словник образотворчого мистецтва. — Х., 1996.
12. *Энциклопедический словарь:* в 82 т. / Под ред. Ф. А. Брокгауза (Лейпциг), Н. А. Эфрона (С.-Петербург). — СПб., 1894–1904. — Т. XXXIV.
13. *Щавинский В. А.* Очерки по истории техники живописи и технологи красок в Древней Руси // Известия ГАИМК. Вых. 115. — Л., 1935.
14. *Ермения, или наставления в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1733 г.* // Труды Киевской духовной академии. — Т.1, № 2. — 1868.
15. *Симони П. К.* К истории обихода книгописца, переплётчика, и иконного писца при книжном и иконном строении // Памятники древней письменности и искусства. — CLXI. Вых. 1. — СПб., 1906.
16. *Соловьёва Б.* К проблеме цвета в рисунке // Искусство рисунка. — М., 1990.
17. *Лоханько Ф.* Малярські матеріали: короткий курс технології малярських матеріалів. — Х.-К., 1930.
18. *Сидоров А. А.* Рисунки старых мастеров. — Будапешт, 1959.

№ 1 — XIX-64 8389, № 2 — XIX-X64 XX-10, № 3 — XIX-67 XX-19 8392, № 4 — XIX-68 8393, № 5 — XIX-101 XX-81 8426, № 6 — XIX-101 8426-Ж, № 7 — XIX-101 8426, № 8 — XIX-101 8426-А, № 9 — XIX-101 8426-Б, № 10 — XIX-101 8426-В, № 11 — XIX-101, № 12 — XIX-104 XX-43, № 13 — XIX-114 8445, № 14 — XIX-120 8448, № 15 — XIX-121 8449, № 16 — XIX-121 XX-46 8449, № 17 — XIX-121 XX-41, № 18 — XIX-121 XX-45, № 19 — XIX-121 XX-42, № 20 — XX-79, № 21 — XX-83, № 22 — XX-78, № 23 — XIX-110 XX-35, № 24 — XIX-62, № 25 — XIX-118 XX-60, № 26 — XIX-116 8444, № 27 — XI-99 XX-70,

№ 28 — XIX-117 8445, № 29 — XIX-101 8426-Г, № 30 — XIX-101 XX-58, № 31 — XIX-119 8447, № 32 — XIX-74 8447, № 33 — XIX-74 XX-25, № 34 — XIX-36, № 35 — XIX-74 XX-24, № 36 — XIX-107 XX-68, № 37 — XIX-103 8428, № 38 — XIX-119 XX-63, № 39—8417 XIX-95, № 40 — XIX-100 8425, № 41 — XIX-104 8429, № 42 — XIX-104 XX-69, № 43 — XX-30 8429, № 44 — XIX-128 XX-72, № 45 — XIX-119 XX-66, № 46 — XX-31, № 47 — XIX-65, № 48 — XIX-65 8426-Д XX-3