

УДК 75.025.4

Тетяна Тимченко

## РЕСТАВРАЦІЯ ІКОН ІГОРІВСЬКОЇ БОГОМАТЕРІ ТА СВ. МИКОЛИ МОКРОГО У 1924 РОЦІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ КИЇВСЬКИХ АРХІВІВ)

*Анотація:* Висвітлено хід виконаної 1924 р. під егідою Всеукраїнського археологічного комітету реставрації двох київських ікон, втрачених під час війни (“Богоматір Ігорівська” та “Св. Микола Мокрий”). Уперше докладно проаналізовано реставраційні методики, застосовані М. І. Касперовичем, а також проблему взаємин церкви й наукових кіл, подальшу долю цих двох пам’яток.

**Ключові слова:** ікона, реставрація, консервація, розкриття, автентичний живопис.

*Аннотация:* Освещен процесс выполненной в 1924 г. под эгидой Всеукраинского археологического комитета реставрации двух легендарных киевских икон (утраченных во время войны) — “Богоматерь Игоревская” и “Св. Николай Мокрый”. Впервые детально проанализированы реставрационные методики, использованные реставратором Н. И. Касперовичем. Исследуется проблема взаимоотношений церкви и научного круга, дальнейшая судьба этих двух объектов.

**Ключевые слова:** *икона, реставрация, консервация, раскрытие, аутентичная живопись.*

**Summary.** *The process of restoration of two legendary Kyiv icons (lost during the war) — “Virgin Ihorevska” and “St. Mykola Mokry” made in 1924 under the aegis of All-Ukrainian Archeological Committee is shown in this article.*

**Актуальність.** Реставрація ікон Богоматері Ігорівської та Св. Миколи Мокрого свого часу мала значний резонанс. Її виконав Микола Іванович Касперович<sup>1</sup>, досвідчений музейний реставратор, який працював тоді в реставраційній майстерні Музею культур та побуту на терені Києво-Печерської лаври [16]. У статті директора Всеукраїнського музейного городка (ВМГ) П. П. Курінного<sup>2</sup>, де йшлося про діяльність реставраційної майстерні за три перші роки її праці, було коротко викладено цю подію [13].

Матеріали, знайдені в київських архівах, значно доповнюють опубліковані дані. Відомості про хід цієї реставрації містяться в кількох архівних фондах: Києво-Печерської лаври (ЦДЛА), академіка О. П. Новицького (ІР НБУ), Реставраційної майстерні ВМГ (ЦДАВО).

**Метою** цієї статті є докладний аналіз реставраційних методик, застосованих М. І. Касперовичем під час реставрації ікон Богоматері Ігорівської та Св. Миколи Мокрого.

**Виклад основного матеріалу.** Реставрування ікон, як це традиційно склалося протягом століть, найчастіше доручалося іконописцям, що мали поновити зображення, зробити його “читаним” і зрозумілим для вірників. Як правило, первісний живопис перемальовувалося (частково або й повністю) з позицій естетичних уподобань реставраторів-іконописців. Із розвитком церковної археології в XIX ст. до справи реставрування шанованих давніх пам’яток — монументальних розписів та ікон, — долучаються дослідники давньоруського мистецтва, члени Російського археологічного товариства, Імператорської археологічної комісії (ІАК) та Московського археологічного товариства [5, *гл. VI*]. Від реставраторів почали вимагати, передусім, виявлення первісних автентичних частин живопису, для того щоб дізнатись про стильові особливості (зокрема іконографію) й техніку письма.

*The initial detailed analyze of restoration method, used by the restorer — Mykola Kasperovich. The author analyzes the problem of interaction of church and scientific circle and the further fate of these objects.*

**Key words:** *icon, restoration, conservation, revelation, authentic painting.*

У другій половині XIX — на початку XX ст. тривав пошук принципів проведення реставраційної розчистки та оптимальних методик [3, *гл. 3*]. Особливого значення цьому процесові надавали І. Грабар та О. Анісімов — керівники Комісії з розкриття давньоруського живопису, що розпочала свою роботу у 1918 р. у Москві. До речі, саме І. Грабар замість традиційного “розчистка” запровадив термін “розкриття” як такий, що більше відповідав меті цього реставраційного заходу — розкрити первісні частини автентичного живопису. На реставраційне розкриття у той час покладали серйозні дослідницькі завдання у зв’язку з відсутністю неруйнівних фізико-оптичних та фізико-хімічних методів дослідження (які увійшли в практику дещо пізніше).

І. Грабар писав у 1919 р. про те, що видатні пам’ятки живопису дійшли до нашого часу значно спотвореними пізніми перемальовуваннями. І. Грабар писав у 1919 р. ... “Будувати на цьому хиткому матеріалі будь-які науково обґрунтовані висновки неможливо, і необхідно перш за все зайнятися розкриттям найважливіших пам’яток від потворних нашарувань століть. Таке розкриття пам’ятки і є її найкращим вивченням” [7, 284]. Пізніше він висловився щодо розкриття так: “поза реставраційним методом обстеження пам’ятки не можна шукати вірних і точних відповідей на ... питання автентичності, авторства й датування” [6, 97].

На терені України реставраційні розкриття монументальних розписів мали місце в Києві — в Кирилівській церкві, соборах св. Софії та Михайлівського Золотоверхого монастиря [5, *гл. III, VI*]; що ж до розкриття ікон, то до революції подібні роботи не провадилися.

Роки громадянської війни, тотальне переміщення пам’яток зі звичних місць на нові, відсутність елементарних умов для їх зберігання висунули нагальну потребу обліку та рестав-

рації величезної кількості творів мистецтва. З цією метою 1 травня 1924 р. було створено Реставраційну майстерню при Музеї культур та побуту (з 1927 р. вона набула статусу Реставраційної майстерні ВМГ, далі РМ ВМГ). За роботою майстерні стежила Реставраційна комісія, створена також 1924 р. [16, 50].

Особливості праці майстерні в перший період існування (1924—1927) диктувалися станом пам'яток живопису, що протягом багатьох років перебували в несприятливих умовах; тож акцент було зроблено на огляд стану збереженості та консервацію творів, що знаходилися в аварійному стані.

“Обминаючи те, що наукова кваліфікація й досвідченість М. І. Касперовича дозволяла організувати справу якнайширше (аж до наукових розкриттів пам'яток включно), Реставраційна Комісія вважала за конче потрібне головну увагу зосередити на лікуванні небезпечно хворих пам'яток, не обмежуючись стінами Лаврського Музею. Цим давалася змога іншим Музеям включити найвидатніші експонати в низку першочергових праць” [13, 163]. Додамо, що реставраційні огляди та консервація проводилися, крім Музею культур, у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Г. Шевченка (нині — Національний художній музей України), Музеї мистецтв ВУАН (нині — Національний музей мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків), а також у Чернігівському державному музеї (де М. Касперович працював до 1924 р., нині Чернігівський художній музей) та Музеї українського мистецтва (нині Харківський художній музей).

Водночас нагальним залишалось питання вивчення відомих пам'яток, зокрема давньоруського живопису. Ідея реставрувати, а точніше розкрити з-під перемальовань дві видатні ікони, що традиційно вважалися домонгольськими, — Ігорівської Богоматері та Св. Миколи Мокрого, — була вже давно на часі, оскільки вчені висловлювали сумніви щодо такого раннього їх походження. Зокрема, К. В. Широцький вказував: “ікона Миколи Мокрого, яку відносять (Праховим) до X століття, що навряд чи вірно, оскільки взагалі ікон того часу, не зважаючи на широке їх уживання, до нашого часу майже не збереглося,

оскільки усі давні київські реліквії та святині у XIII — XIV ст. були розкрадені” [6, 78], [28, 70].

Як зазначав П. Курінний, “реставраційна майстерня розпочала систематично досліджувати пам'ятки нашого старого малярства, починаючи з відомих київських пам'яток: образа Миколи Мокрого в Київській Софії та образа Ігорівської Божої матери в великому соборі Києво-Печерської лаври. Образ Миколи Мокрого, як то свідчить літературна традиція, походженням своїм належав до X-го ст., образ Ігорівської Божої матери, згідно з словесною традицією, що зафіксована на написові чорнилом на звороті образа, повинен належати принаймні до XII ст.” [13, 164—165].

Ікона Ігорівської Богоматері (д., т., 38,5 x 28,7) спершу знаходилася у Федорівському монастирі Києва, їй молився перед смертю князь Ігор Ольгович, син чернігівського князя, який загинув у міжусобиці в 1147 р. Пізніше ікона була перенесена до Києво-Печерської лаври й знаходилася в Успенському соборі, у приділі Іоанна Богослова (архидиякона Стефана). Очевидно, у XIX ст. була вміщена в дорогоцінну ризу (фото див. у виданні “Київ тепер и прежде”, 1888 р. на с.103). Вважалося, що це є та сама візантійська ікона, однак на початку XX ст. почали висловлюватися сумніви щодо її давності [6, 282].

Розкриття ікони з-під перемальовань змусило відмовитись від традиційного раннього її датування. П. Курінний у згаданій статті опублікував якісний фотовідбиток ікони після її розкриття.

Ікона Ігорівської Божої Матері була втрачена під час війни. Разом з великою групою пам'яток живопису з київських музеїв у 1943 р. була вивезена спершу до Кам'янця-Подільського, а на початку 1944 р. до Німеччини, у замок Вільденгоф поблизу Кенігсберга. За свідченням П. А. Кульженко, яка супроводжувала цей транспорт з Києва, ікона загинула від підпалу снарядом разом з іншими, вивезеними з Києва цінностями<sup>3</sup> [1]. Однак, є відомості, що П. А. Кульженко приховала частину інформації, і залишається надія, що не всі пам'ятки, вивезені з Києва, загинули [29, 243].

Ікона Миколи Мокрого (д., т., 110 x 84,5), яку за традицією відносили до візантійської школи X ст. та часів князя Володимира, перебувала на хорах Софійського собору в іконостасі північного Микільського приділу, праворуч від царських воріт. Ікону, вміщену в кіот, прикрашала пожертвувана у 1840 р. риза. О. Етингоф згадує, що у 1882 р. її реставрував А. В. Прахов. Була вивезена з Києва у 1943 р. [29, 79—81]. С. Білокінь описав шлях, що пройшла ікона, доки не потрапила на американський континент; докладно виклав обставини її перебування у США та Канаді й навів публікації українських емігрантських діячів. Серед цих останніх значну цінність становить докладний опис техніки виконання й стану збереженості ікони, виконаний М. Битинським у 1954 р. [2, 158—160].

Розкриття ікони у 1924 р. від пізніх перемальовань та стемнілого покриття змусили вчених висловити припущення про більш пізній час її створення<sup>4</sup>.

Реставрація цих видатних пам'яток пов'язана з діяльністю Софійської комісії ВУАК. У лютому 1922 р. було організовано Всеукраїнський Археологічний комітет (ВУАК) при Всеукраїнській Академії Наук (ВУАН). Комітет було створено за зразком ІАК з метою охорони пам'яток мистецтва, археології та природи. Здійснюючи облік, вивчення культурної спадщини та нагляд за проведенням реставрації, комітет намагався протистояти безконтрольним археологічним розкопам, продажу за кордон, переплавці на металобрухт та іншим видам нищення пам'яток культури. У його складі було кілька комісій — Софійська, Трипільська, Золотарська.

8 серпня 1924 р. Софійська комісія повідомила ВУАК<sup>5</sup>, що вона розпочала реставрацію ікони Миколи Мокрого: запрошений для цього М. І. Касперович виконав уже її закріплення. На цьому ж засіданні ВУАК було ухвалено “почати реставрацію ...образу Миколи Мокрого; доручити найближчий догляд над реставрацією цього образу М. О. Макаренкові; притягти до цієї роботи пр[офесора] М. Л. Бойчука й реставратора М. І. Касперовича...” [9]. П. П. Курінний “сповістив про те, що Лаврська община збирається реставрувати

Ігорівський образ Божої Матері на Успіння” (тобто до 28 серпня), і вже 15 серпня 1924 р. була сформована Реставраційна комісія у складі П. П. Курінного, Д. М. Щербаківського, М. О. Макаренка, а також реставратора (М. І. Касперовича) і представника від Лаврського музею (можливо, Ф. М. Морозова<sup>6</sup>) [10].

На засіданні ВУАК 15 серпня 1924 р. було вирішено, крім “точної копії в фарбах, зафотографувати загальний вигляд образу [Ігорівської Божої Матері] в наявному стані з обох боків”, причому робити по 3 відбитки з кожного негатива. З ікони Миколи Мокрого ухвалили зробити 10 фотографій (за рахунок общини собору), негативи мали залишитися в реставраційній майстерні. М. І. Касперовичу було доручено працювати над іконами через день, по черзі [9; 11].

Як вказує П. Курінний у публікації, “кольорову копію Ігорівської Божої матері перед реставрацією, в розмір оригіналу, зробила на замовлення Реставраційної Майстерні лєнінградська малярка Е. Евенбах” [13, 165].

Праця Є. К. Евенбах<sup>7</sup> в Україні з копіювання пам'яток давньоруського живопису була досить плідною. В архіві академіка О. П. Новицького знаходимо наступний запис:

*11 серпня 1924 р. був у мене П. П. Курінний (...) радився зо мною (для чого властиво він і приїхав), чи варто задовольнити прохання двох добродійок, що приїхали з Петербургу з екскурсією. Вони фаховці по копіюванню фресок і пропонують скопіювати янгола, що у Спаса на Берестові, за 15 карб. Я рішуче висказався за таке копіювання, тому що й бачити цю фреску не всякому можливо, і лазити до неї дуже трудно, а головне вона у такому стані, що дуже легко може настільки занехаятись, що мабуть від неї й зовсім нічого не залишиться. А тут буде хоч копія.*

Очевидно, П. Курінний запропонував художниці виконати копію ікони Ігорівської Богоматері за ту саму суму. На жаль, нам не відомо, чи Є. Евенбах скопіювала згадану фреску у церкві Спаса на Берестові. Після перебування у Києві вона працювала в Чернігові.

Є. К. Евенбах написала копію у період між 15 та 20 серпня 1924 р. Зберігся дублікат розписки в отриманні сплати за виконану роботу:

*Расписка Дубликат*

*Получено мною от Лаврского Музея за исполнение копии в красках с Игоревской иконы Божьей Матери пятнадцать руб. (15 руб.).*

*20 августа 1924. Е. Эвенбах [18].*

Місцезнаходження копії невідоме.

Після виконання копії було продовжено реставрацію ікон. Щодо цього зберігся короткий запис у звіті М. Касперовича за його реставраційну роботу у РМ у період 28.05.1924 — 10.05.1927 рр. (гадаємо, цей звіт був написаний спеціально для П. Курінного, який у статті 1927 р. дослівно наводить дані Касперовича з кількості музеїв та оглянутих і відреставрованих пам'яток, до того ж вказує площу в квадратних метрах, як тоді було прийнято):

*Для Собору Св. Софії у Києві:*

*Зреставрував ікону Св. Миколи Мокрого*

*1) закріплено одстав[шого] левкасу 0,3*

*2) знято забр[удженої] оліфи — 0,9*

*3) знято перемальовки — 0,4 кв. м.*

Судячи з наведених цифр, перемальовання займало менше половини площі, в той час як потемніла оліфа перекривала практично всю ікону Св. Миколи.

*Для Великої церкви в Лаврі*

*Зреставрував ікону М. Б. Ігоревської*

*1) Знято забр[удженої] оліфи — 0,11*

*2) Знято перемальовки — 0,11 [19].*

Отже, потемніла оліфа та олійне перемальовання займали усю площу ікони Ігорівської Божої Матері.

Гадаємо, М. Касперович міг виконати також і опис малярської техніки розкритих ним ікон. У щоденниках реставрації та описах збереженості, що їх він вів, дуже часто окреслено техніко-технологічні особливості різноманітних за походженням творів.

Як висновується зі знайдених нами документів, у зв'язку з реставрацією ікони Божої Матері Ігорівської виникло непорозуміння між Лаврською монастирською громадою та представниками науки. Релігійна громада прохала залишити ікону як є — під пізнім перемальованням, у шаті, — оскільки такою її звикли бачити вірники.

*Директору музея культов в Лавре, в комиссию по реставрации старинных икон*

*Ввиду единодушного и настойчивого требования верующих, посещающих Лавру, и на основании постановления Совета Церковной Общины от 24 августа с/г Совет просит Вас и Комиссию по реставрации старинных икон в Лавре, не найдете ли возможным, по снятии копии с Игоревской Иконы Б. М., таковой не реставрировать, оставив ее в прежнем, неприкосновенном виде и Икону возвратитъ Великой Церкви в возможно скорейшем времени.*

*№ 96 30 августа 1924 г. [20].*

На це П. П. Курінний відповів наступне.

*Лаврський Музей при Губполітосвіті м. Київ*

*Вересня 12 дня 1924*

*У відповідь на відношення Ваше від 30/VIII—24 р. за ч. 96 повідомляю, що припинення реставрації образу Ігорівської Б.М. не є можливим.*

*Цілком розуміючи хитання ради при підході до такого делікатного питання, як реставрація одного з найвидатніших пам'ятників мистецтва і старовини, вважаю можливим висловити свою надію і навіть певність, що Рада розпоряджає достаточним авторитетом, аби, показавши віруючим на храми і чудотворні ікони Москви, Петрограда, які реставровані на власні гроші общин при благословенні архіпастирів ще до війни 1914—1917 років, привести їх до розуміння серйозності наукового підходу до реставрації і бажання побачити свої святині відчищеними від бруду віків і забезпеченими від фізичного нищення.*

*Маю надію, що в лиці Лаврської Общини Музей найде діяльного співробітника в тяжкій справі охорони наших культурних цінностей.*

*Дир. Музею*

*П. Курінний*

*P.S. Прошу не відмовити Музею в повідомленні, чи ставилося Радою питання, за чий рахунок робиться реставрація, общини чи політосвіти, і коли ставилося, то яке рішення в цій справі Ради? [21].*

Делікатність ситуації полягала у тому, що ВУАК, який ініціював розкриття ікони, роз-

раховував на те, що реставраційні роботи сплатить монастирська община Лаври. Тому П. Курінний намагався спілкуватися з общиною, по можливості пом'якшуючи “гострі кути”. Додамо, що для нагляду над роботами з реставрації ікони був допущений член Ради общини — церковний староста І. П. Михайловський. Про це община повідомила музею 14 серпня:

*Директору Музея Культур в Лаврент. Куринному*

*Сим уведомляю Вас, что наблюдателем за работами по реставрации Игоревской Иконы Б. М. от Совета Церк. Общины “К.П.Усп. Лавры” командирован член Совета Иван Петр. Михайловский [22].*

Після закінчення реставрації Церковній Раді був надісланий рахунок і складено акт передання. З цих документів дізнаємося про важливі подробиці ходу реставрації, які не знайшли відображення у публікації П. Курінного й звіті М. Касперовича:

*Жовтня 5 дня 1924 р.  
До Ради...*

*При цьому надсилаю рахунок на оплату реставрації образу Ігорівської Бож. Мат. з копіями рахунків на кожний пункт видатку.*

*Вартість реставрації складається з таких сум:*

*1. Виготовлення кольорової копії з образу фарбами в вигляді до реставрації 15 карбов.*

*2. Вартість часу, витраченого проф. Касперовичем на реставрацію образу — 34 дні роботи по 3 карбованці день 102 карб.*

*3. Вартість матер'ялів 5*

*4. Вартість фотографій, встановлюючих документальність роботи і правильність її:*

*№ 1 — 2 5 крб.*

*№ 2 — 3 4 “...” 50 к. разом 27 “...” 50 к.*

*№ 4 18 “...”*

*А всього 149 крб. 50 к.*

*Зазначені гроші прошу внести до каси Музею, після чого без затримки образ Ігорівської Б.М. буде виданий для постановки його на місце постійного його стояння.*

*Для освітлення перед радою Общини питання про характер самих работ, техніку*

*работы і ілюстрації ікони Музейом уповноважено проф. Касперовича, яким доклад зі всіма ілюстраціями буде зроблено в час, коли його Рада побажає заслухати.*

*Музей певний, що після блискучої реставрації Ігорівської ікони, релігійне почуття віруючих повірить в серйозне відношення науки до пам'яток нашого минулого і з'єднається з нею в бажанні бачити наші пам'ятки минулого в тому вигляді, в якому созерцали їх релігійні і громадські діячі минулого[і] забезпечити їх від передчасної руйни атмосферними впливами.*

*Дир. Музею*

*П. Курінний [23].*

*Передаточний акт*

*Року 1924, жовтня 19 дня.*

*Ми, нижчепідписані, Директор Музею Губполітосвіти в лаврі П. Курінний здав, а представник общини Київ-Печерської Успін. Лаври І. Михайлівський прийняв образ Ігорівської Божої Матері після його реставрації в реставраційній майстерні Музею.*

*Сучасний стан образу:*

*Вся перемальовка знята і виявлене первісне малювання. Загублені місця по берегах, дірки від цвяхів заповнені новим ґрунтом і прикриті нейтральним кольором. Місця з відставаним старим левкасом підклеєні. Саме малювання і облущена верства фарби (котра обозначасться темними тріщинами) залишені без найменшого дотику фарбою. На образі залишена тонка верства старої оліфи. Лаком образ не перекритий.*

*При цьому, згідно постанови Реставраційної Комісії, об'явлено такі умови дальнішого збереження образу в храмі:*

*1) Образ не може бути покритий шатою.*

*2) Фотографування або виїмання образу без дозволу Музею забороняється.*

*3) Образ повинен бути установлений з вентиляцією, в шаті під шклом.*

*4) Видача образу кому-небудь для наукових занять без відома і дозволу Директора музею забороняється.*

*5) Установка образу повинна бути зроблена за порадою вченого реставратора Касперовича.*

*6) Ніяка реставрація, навіть дотик до об-*

раза без згоди на те Директора музею не припускається.

Образ здав *П. Курінний*  
Образ прийняв *І. Михайловський*

П р и п и с к а: Протоколи реставрації за належними підписами і відбитки з фотографії образу доставити общині після їх остаточного розрахування. *П. Курінний*.

Приписка рукою *Ф. Морозова 23/Х:*

*К сведению: икону поставитъ на место; обратиться в Комиссию с просьбой о постановке иконы с ризой в виду необходимости считаться с мнениями верующих; кроме сего риза имеет значение в выражении любви и благоговения к иконе [24].*

Після передання ікони до Успенського храму община звертається до Реставраційної комісії:

*В Реставрац. Комиссию при музее Культуров в Лавре*

*Совет Церк. Общ. "К. П. Усп. Л." просит разрешения Комиссии поставитъ реставрированную Игоревскую икону Божией матери с ея ризой, в виду необходимости считаться с мнением и желанием верующих, сооружением ризы выражающих свою любовь и благоговение к иконе.*

*Предс. Сов. Ц.Об.*

*Секретарь*

*Октября 29 дня 1924 г. [25].*

Невідомо, чи було виконане прохання общини, гадаємо, що, ймовірно, ні. Збереглися також розписки про виконання реставрації та фотографій:

*Лаврскому Музею*

*За съемку в Лаврском Музее иконы Игоревской Божьей Матери, в 2 видах №№ 2, 3, каждый в 3 отпечатках с негативами получено 4 руб. 50 коп.*

*25/IX.24.*

*Директору Лаврського Музею*

*Прошу виплатити за реставрацію ікони Игоревської Божої Матери сто два карбованці, рахуючи за 34 дня роботи по 3 карб. денно. Матер'ялів пішло на реставрацію 5 карб.*

*1/Х. 24.*

*Реставратор-художник М. Касперович.*

*Замітка*

*Матер'яли по фотографуванню Игоревської ікони Б.М. ...примірниках (пластинка і відбитки) знімок № 1а, 1б... п'ять крб. (5 крб).*

*2/Х.24*

*реставратор М. Касперович.*

*Музею Лавры*

*За съемку в Музее Лавры иконы Игоревской Богоматери тремя отпечатками в натуральную величину (30x40) четырьмя кабинетными негативами... 18 руб.*

*5/Х.24. [26].*

Інших документів (про які згадується у наведених вище архівних даних) нам знайти не вдалося.

Особливості реставрації цих видатних пам'яток відбивають основні риси методології київської школи реставрації музейного напрямку (1920-і — 1930-і роки).

Закріплення (або, як тепер називають цей консерваційний процес, відновлення зв'язку між основою та ґрунтом, ґрунтом і фарбовим шаром) є найважливішим заходом для збереження твору мистецтва. Будь-які втрати ґрунту з живописом непоправно зменшують ступінь автентичності. Закріплення ставить за мету зупинити руйнівні процеси на якомога довший термін.

З архівних джерел відомо, що М. Касперович користувався для виконання закріплення водним розчином жовтка. Цей адгезив і досі вживається у реставрації, однак у набагато меншому, ніж раніше, обсязі.

Розкриття провадилось до первісного покривного шару: його тонкий жовтуватий прошарок, за словами П. П. Курінного, "гарантуючи недоторканість прикритих ним шарів фарби, заховував для дослідника нормальний тембр фарб, не заважаючи також і вивченню деталей" [13, 164].

Потоншення й вирівнювання лакових покривних шарів — процес тривалий, що потребує від реставратора значних зусиль і зосередженості. Суперечка про те, чи видаляти покривний шар (лак або оліфу) повністю, а чи залишати тонкий шар на поверхні живопису,

триває вже не одне століття. У прибічників повного видалення головним аргументом є надія побачити пам'ятку в її первісному вигляді. Однак, протягом історії свого побутування будь-який твір мистецтва суттєво видозмінюється: ґрунт і фарбовий шар пронизує сітка тріщин (кракелюрів), фарби прозорішають, виникають лакуни в різних частинах твору, забруднення потрапляє углиб структури й т. ін. Видаливши стемнілий покривний шар, ми лише виявимо твір мистецтва у тому стані, в якому він опинився на момент його історичного часу. З іншого боку, будь-який твір класичного живопису є складною структурою, заснованою на оптичних принципах побудови. Просвічування шарів, що нижче розташовані, крізь верхні напівпрозорі та прозорі створює неповторний ефект, якого не можна досягти простим змішуванням фарб на палітрі. Живописна побудова такого твору, як правило, завершувалася тонкими лєсувальними шарами фарби, змішаної з лаками.

Проблема правильного добору розчинника для проведення розкриття постала вже у ХІХ ст. Адже реставраційне розчищення провадилось брутальними методами, при цьому нерідко змивалися не лише стемнілі покриття, а й тонкі верхні лєсувальні шари, так що оголювалися розташовані нижче прошарки і живопис значно видозмінювався. Тому у 1915 р. відомий вчений і реставратор архітектури П. П. Покришкін у своїх порадах щодо реставрації вказував, що розчищення треба проводити пошарово, до “первісної оліфи” [3, 53]. За тими ж принципами на початку ХХ ст. під час музейної реставрації шар оліфи, що лежав безпосередньо на живопису, лише потоншували у “піволіфи” [3, 63].

Якщо реставратор залишав тонкий прошарок авторського покриття, він був гарантією того, що розчинники й скальпель не торкнулися фарбових шарів (про що й пише П. Курінний). Вивчення документів майстерні (щоденників М. Касперовича, звітів за виконану реставрацію) засвідчує переважання процесів витончення й вирівнювання покривних шарів над процесами їх видалення, що загалом не характерно для реставрації 1920-х років.

Лакуни ґрунту й фарбового шару М. Каспе-

рович залишив недоторканими. Такий підхід застосовується і досі щодо видатних і давніх пам'яток іконопису.

Тонування на берегах ікони були заповнені так званим нейтральним тоном.

Доповнення втрат живопису є одним з найбільш суперечливих питань реставрації. Протягом ХVІІІ—ХІХ ст. панувала практика суцільного прописування, оскільки реставратори не знали способу зробити доповнення такими, щоб вони не відрізнялися від ділянки авторського живопису, і намагалися таким чином знівелювати відмінність між ними [15, 88]. Звичайно, суцільне прописування спотворювало вигляд пам'яток. Ось чому ще у другій половині ХІХ ст. втрати починають заповнювати окремими кольоровими крапками (“пунктирування”), а на початку ХХ ст. набуває обґрунтування метод заповнення втрат так званим нейтральним тоном, тобто неясковим однорідним (сірим чи жовтуватим), без відтворення малюнку втрачених фрагментів зображення [3, 69—70]. Це характерно для “пуристського” підходу в реставрації, коли за головну цінність вважають автентичний живопис, навіть у фрагментованому стані, і застосовують лише незначне “пригашення” втрат. Чітко сформулював принцип музейної реставрації зав. реставраційною майстернею Державного Російського музею (Ленінград) М. Околович у 1926 р.: “Пам'ятка мистецтва, яким би фрагментарним не був її стан, зберігається як фрагмент, і завданням реставрації є лише припинення подальшого руйнування пам'ятки” [26], [14, 20]. Подібний спосіб у 1920-х — 1930-х роках застосовували щодо ікон, в той час як у творах просторового живопису втрати доповнювали з умовним відтворенням кольору й малюнку. І. Грабар обґрунтував це таким чином: “Прийом погашення лєвкасних вставок нейтральним тоном, що застосовується при реставрації живопису площинного стилю, мало придатний для живопису просторового” [27], [6, 54]. Цікаво, що в практиці РМ ВМГ на всіх творах втрати відтворювалися тільки нейтральним тоном. Аналогічний підхід до реставрації ікон уживався й у працях Національного Музею у Львові (1920—1930 роки) [17, 104]. Нині він також



застосовується в реставраційній практиці, але в набагато меншому обсязі.

**Висновки.** Історія реставрації видатних київських пам'яток була лише епізодом у різнобічній діяльності Реставраційної майстерні ВМГ. Цілий ряд ікон, що були також вивезені з України й втрачені, зокрема, з колекції Церковно-археологічного музею Київської Духовної Академії, вивчалися й реставрувалися М. Касперовичем у другій половині 1920-х років, про що йдеться в його щоденникових записках [27]. Фототека Музею культів, очевидно, була розпорошена й частково втрачена. Гадаємо, документи з діяльності РМ ВМГ могли бути вивезені з України П. Курінним.

Як усно повідомив автору статті В. Шиденко, Ф. Морозов — перший завідувач Музею

культів (1922—1924 рр.) — після війни приїздив до Києва й пропонував придбати в нього негативи тодішньому керівництву заповідника, яке, однак, не зацікавилось цими безцінними документами. З іншого боку, О. Етингоф у згаданій праці опублікувала кілька фотографій з архіву Г. Вздорнова, де кілька ікон з колекції Церковно-археологічного музею мають паперові укріплювальні реставраційні заклейки; ці фотознімки вона датує 1920-ми роками. Отже, є надія, що хоча б частина фотографій збереглася.

Як бачимо, документи з реставрації, хоча й не дають повного уявлення про втрачені пам'ятки іконопису, тим не менше, можуть слугувати додатковим джерелом для їх дослідження.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Касперович Микола Іванович (1885, хутір Лапин Ріг під Козельцем Чернігівської губ. — 7.05.1938, Київ) — живописець і реставратор станкового і монументального живопису. Походив з поміщицької родини. Художню освіту здобув у Строгановському художньому училищі у Москві та Краківській академії красних мистецтв (1905—1909). Перебуваючи у Парижі у 1909—1910 роках, разом із М. Л. Бойчуком та іншими співвітчизниками став одним із засновників “неовізантизму” (пізніше названого “бойчукізмом”); тоді ж розпочав вивчення справи реставрації. З 1912 р. працював реставратором у музейних та приватних зібраннях (у Львові, Козельці, Чернігові, Києві). У 1918—1922 роках викладав у Миргородському художньо-керамічному технікумі. 1921 р. Всеукраїнська Академія наук надала йому звання вченого-реставратора, а Академія пластичних мистецтв — звання професора. У 1922—1924 роках працював реставратором Чернігівського державного музею. У 1924 р. був запрошений на посаду реставратора Музею культів та побуту, з 1927 р. став завідувачем реставраційною майстернею Всеукраїнського музейного містечка. Після 1 червня 1930 р. з родиною виїздить з Києва і живе якийсь час (можливо, рік) у Криму, в Коктебелі, з грудня 1932 р. Повертається з родиною до Києва, працює реставратором Всеукраїнської художньо-реставраційної репродукційної майстерні (ВХРРМ) приблизно до середини 1933 р. У 1934 р. М. Касперович був безпосереднім помічником Д. Й. Кіпліка при обстеженні й знятті зі стін мозаїк і фресок Михайлівського собору. Останнім місцем його роботи став Київський музей західного та східного мистецтва (посада реставратора). Арештований 1938 р. за звинуваченням у контрреволюційній діяльності, розстріляний 7 травня 1938 р. У протоколі звинувачення було зазначено: “Касперович у своїй практичній роботі прищеплював націоналістичні погляди та переконання, <...> реставруючи пам'ятки українського мистецтва, висувуючи наперед усе національне, доводячи, що більшовики знищують українську культуру”. М. І. Касперович, на нашу думку, є тип ідеального реставратора, що поєднав таланти мистця й вченого; це дало йому змогу стати експертом у галузі старого мистецтва, зокрема, старовинних малярських технік та наукової реставрації.

<sup>2</sup> Курінний Петро Петрович (1.05.1894, Умань — 25.11.1972, Мюнхен) — вчений-археолог, етнограф, організатор Історичного музею Гуманщини (Умань, 1918 р.), активно проявив себе у співробітництві з ВУАКом; і коли у березні 1923 р. А. В. Вінницький запропонував посади завідуючих відділом для Музейного Городка, серед інших був названий і П. П. Курінний. 1924 р. став секретарем ВУАК, 1926 р. — директором Всеукраїнського Музейного Городка. У 1943 р. емігрував до Німеччини. Професор Українського Вільного університету, президент Української Академії мистецтв та наук у Німеччині, видавець Українського збірника Інституту дослідження УРСР у Мюнхені. Член Шевченківського наукового товариства. Автор статей з археології, книги “Нариси з історії української археології” 1947 (Мюнхен) [Encyclopedia of Ukraine. Edited by V. Kubijovič. — Toronto, Buffalo, London, 1988. Vol. II. P. 718].

<sup>3</sup> Відповідно до запису 1942 р., що його наводить С. І. Білокінь [1, 148], ікона Ігорівської Божої Матері “очень реставрирована, много заделок и осыпей. Вверху справа в углу свежий выпад”. Ця характеристика не збігається з тим, що нам відомо про реставрацію цієї ікони, й узагалі методологію реставраційної діяльності М. Касперовича. Якщо наведений опис ікони відображав її тодішній стан, припускаємо, що ікона могла реставруватися й пізніше, у другій половині 1930-х — на поч. 1940-х років, тим більше, що умови зберігання не сприяли її задовільній збереженості. Про це, до речі, свідчить і згаданий “свіжий випад” (очевидно, ґрунту).

<sup>4</sup> І. Е. Грабар, який бачив фотографію ікони після її розкриття, відніс її до XIV ст. [29, 82]. П. Курінний писав: “Стиль і техніка малювання обох образів не ствердили традиційних датувань і присунули дату виготовлення цих образів значно ближче до нас. Але ж обидві пам'ятки своєю артистичною досконалістю дають чудовий матеріал для вивчення форм, художніх засобів та культурного обличчя Києва протягом останніх 500 років його історії” [13, 165]. У провіднику 1930 р. “Київ” за редакцією Ф. Ернста відзначено про ікону Миколи Мокрого: “... в дуже зле освітленому місці стоїть ікона Миколи, чудовий

мистецький твір, найвидатніший з зразків т. зв. станкового малярства, який масмо в соборі. Після монументальних мозаїк і розписів XI та XII віків ця ікона стає на перше місце як часом свого походження, так і художнім своїм виконанням. Її недавно розчистила реставраційна майстерня Всеукраїнського Музейного Городка з-під пізніших записів. Належить вона не пізніше як XIV століття, а можливо й ранішій добі [12, 309]. Про ікону ж Ігорівської Божої матері згадано, що “це образ московського письма XV-го ст.” [12, 503].

О. Повстенко вважав, що ікона Миколи Мокрого належить до часу не пізніше XIV ст. (цит. за [2, додаток 2]). П. М. Жолтовський датував обидві ікони XVI ст. [8, 24]; натомість Л. С. Міляєва відносить ікону “Ігорівської” Божої Матері згодом до XIII ст. [4, 338; 30, 20]. Російська дослідниця О. Є. Етингоф вважає, що Ігорівська ікона могла належати до XV—XVI ст. [29, 134]. Отже, питання точної атрибуції обох пам’яток ще не до кінця з’ясовано.

<sup>5</sup> Докладніше про створення Софійської комісії у 1918 р. див.: [13, Додаток 1, прим. 3]. Влітку 1919 р., починаючи з червня, М. Л. Бойчук з помічниками виконав закріплення тиньку фресок хрещальні. Співпраця М. Л. Бойчука та М. І. Касперовича з ВУАК була досить тривалою і різноманітною, полягала в дослідженні та реставрації пам’яток монументального живопису домонгольських часів у Києві та Чернігові [13, Додаток 1, прим. 3].

Живу картину дня 30 червня 1924 р. змальовує у своїх нотатках голова ВУАК, акад. О. П. Новицький: “Сьогодні, як раз недалеко від Софії я зупинився з Касперовичем, котрий йшов разом з Бойчуком з Софії. Він мене познайомив з останнім, і вони мені розповіли, що вони зараз працювали над фрескою у Софії і тамо почала виявляти[сь] фреска XVII в., під котрою безпосередн[ь]о йде і стародавня фреска, чому вони зібрали[ся] пійти до мене. Зараз же усі пішли туди. І дійсно побачили голову чоловічу, значно менше натури, закинут[у] до гори, так що або вона дивиться аж у саме небо, або вона лежить. Кольори цієї фрески надзвичайно ніжні. Я дуже зрадів такому відкриттю і завтра ж вранці піду до [Д. М.] Щербаківського й [В. С.] Козловської уложити з ними, щоб якнайскоріше зібрати Комісію й почати цю справу. Потім ми оглядали з Бойчуком і фрески хрещальні, котрі він же реставрував[.] і

засобом, їм знайденим, закріпив тамо тиньк, який обвалився. Він це робить не вбиваючи цвяхів, а завінчивши туди гайок: безумовно це засоб гаразд краший, бо нема туди [тоді?] ударів по фресці, а крім того[,] можна з часом, коли треба[,] підкрутити ці гайки” [ІР НБУ. — Ф. 279. — Спр. 524. — А. 4 — 4/зв.]. З тих самих нотаток О. П. Новицького дізнаємося про деякі особливості праці Софійської комісії. Він пише: “треба, щоб реставратори раніше, ніж умовитись з нами, зробили доклад про засоби, які вони вважатимуть при своїй праці, а на цей доклад закликає фаховців-химіків” [ІР НБУ. — Ф. 279. — Спр. 888. — А. 2].

<sup>6</sup> Морозов Федір Михайлович (1883—1962) — мистецтвознавець, археолог, пам’яткоохоронець, організатор музейної справи. Перебуваючи у Києві (1921—1925 рр.), створив Музей культів та побуту на терені Києво-Печерської лаври (1922). Цього року з’явилася монографія про нього: Щеглов Г. Э. Хранитель. Жизненный путь Федора Михайловича Морозова. — Минск, 2012. — 366 с.

<sup>7</sup> Евенбах Євгенія Костянтинівна (1889—1981) — живописець і графік. Навчалась у Рисувальній школі Товариства сприяння мистецтву у Петербурзі (у М. К. Реріха, Я. Ф. Ционгліньського, О. О. Рилова), займалась літографією в Імператорській Академії мистецтву у В. В. Матє. У 1918—1923 роках навчалась у Петроградських державних вільних художніх майстернях у В. І. Шухаєва та К. С. Петрова-Водкіна. У 1920—1928 роках займалась копіюванням фресок давньоруських пам’яток у Новгороді, Чернігові, Феррапонтові, Грузії [Русские художники XVIII—XX вв. — Справочник. / Автор-сост. Соловьев В. Д. — Днепропетровск, 1996. — С. 314]. В “Історії українського мистецтва” (т. I) [К.: АН УРСР, Гол. Редакція УРЕ, 1966] вміщено дві копії фресок (“Св. Текля” зі Спаского собору та фрагмент розпису Єлецької Успенської церкви у Чернігові, №№ 235, 261 з зазначенням: “Копія Е. Евенбаха”). З написів на них випливає, що художниця виконала їх у серпні — вересні 1924 р., тобто після того, як була зроблена копія з ікони Божої Матері “Ігорівської”. До Німеччини була вивезена одна з копій С. Евенбах — фреска з зображенням шести апостолів з Успенської церкви Єлецького монастиря [ПУ. — 1999. — № 1. — С. XXVII].

## Література:

1. Білокінь С. І. Гіркий спогад про Поліну Аркадіївну Кульженко / С. І. Білокінь // Пам’ятки України. — 1998. — № 1. — С. 135—153.
2. Білокінь С. І. Київська ікона св. Миколи Мокрого на американському континенті / С. І. Білокінь // Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог поколінь” (м. Київ, 25—26 жовтня 2007 р.). — К.: Горбещ, 2009. — С. 144—166.
3. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — 164 с.
4. Богусевич В. А., Міляєва Л. С. Станковий живопис / Володимир Богусевич, Людмила Міляєва // Історія українського мистецтва: В 6 т. — Т. I. — К.: АН УРСР, Гол. Редакція УРЕ, 1966. — С. 322—241.
5. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Г. И. Вздорнов. — М. Искусство, 1986. — 384 с.
6. Грабарь И. Э. “Madonna del Popolo” Рафаэля и Мадонна

- из Нижнего Тагила / Игорь Эммануилович Грабарь // Вопросы реставрации: сборник Центральных Государственных Реставрационных Мастерских. [Вып.] II / ред. И. Э. Грабарь. — М.: Центр. Гос. Реставр. Мастерские, 1928. — С. 1—100.
7. Грабарь И. Э. Раскрытие памятников живописи // Грабарь И. Э. // О Древнерусском искусстве / Предисловие О. Подобедовой. — М.: Наука, 1966. — 387 с.
8. Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. / П. М. Жолтовський. — К.: Наукова думка, 1978. — 326 с.
9. Р НБУ. — Ф. 279. — Спр. 808. — А. 49.
10. ІР НБУ. — Ф. 279. — Спр. 808. — А. 22,42,48.
11. ІР НБУ. — Ф. 279. — Спр. 808. — А. 15.
12. Київ: провідник / ред. Ф. Ернст. — К.: Н.К.О. — У.С.Р.Р. Всеукраїнська Академія Наук, 1930. — 800 с.
13. Курінний П. Три роки праці Реставраційної Майстерні Лаврського Музею культів та побуту над консервацією та реставрацією музейних збірок (1924—1927) / П. Курінний // Український музей: Збірник статей / За ред. П. Курінного. — Зб. перший. — К., 1927. — С. 161—168.

14. *Околович Н. А.* К экспонатам по методам охраны и реставрации памятников древнерусской живописи / Николай Александрович Околович // *Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи: Каталог выставки.* — Л.: ГРМ, 1926. — 24 с.
15. *Постернак О. П.* Распознавание исторической и фальсифицирующей реставрации / Ольга Павловна Постернак // *Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы VIII научной конференции (25—30 ноября 2002 г., Москва).* — М.: Магnum — АРС, 2004. — С. 86—91.
16. *Тимченко Т.* Київська школа реставрації станкового малярства (1920—1930 рр.) / Тетяна Тимченко // *Пам'ятки України.* — 2001. — № 4. — С. 48—71.
17. *Тимченко Т.* Ярослава Музика — реставратор Національного Музею у Львові. Традиції, фахове середовище, праця / Тетяна Тимченко // *Пам'ятки України.* — 2003. — № 1—2. — С. 92—111.
18. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 210.
19. ЦДАВО — Ф. 166. — Оп. 11. — Спр. 522. — А. 1/зв.
20. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 194.
21. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 197.
22. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 189.
23. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 204.
24. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 211.
25. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 213.
26. ЦДІА. — Ф. 128. — Оп. 2. — Спр. 516. — А. 206—209.
27. ЦДАВО. — Ф. 166. — Оп. 11. — Спр. 523.
28. *Шероцький К. В.* Киев: путеводитель / К. В. Шероцький. — Репринт. воспроизв. изд. 1918 г. — К.: Книга Роду, 2008. — 400 с. ISBN 978-966-2186-03-1.
29. *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI—XIII века в России / Ольга Евгеньевна Этингоф. — М. Индрик, 2005. — 768 с. — ISBN 5-85759-310-7.
30. *Miliaeva L.* L'icone ukrainienne XI—XVIII s. Des sources Byzantines au Baroque. — Bournemouth, Saint-Petersbourg: Parkstone Press Ltd, 1996. — 240 p. ISBN: 1859952429.