

ВІДРОДЖЕННЯ  
ШЕДЕВРІВ

---

# ВІДРОДЖЕННЯ ШЕДЕВРІВ

---

С.М.Росляков, С.М.Тверітінова,  
М.Ф.Титов, Л.І.Одегова,  
О.С.Мельникова

Назустріч  
100-річному ювілею  
Миколаївського обласного  
художнього музею  
ім. В.В.Верещагіна

Київ - Миколаїв  
Видавництво "Шамрай"  
2006



УДК 7.025.4  
ББК 85.14  
В 42

В 42 Відродження шедеврів / С.М.Росляков, Л.Є.Тверітінова, М.Ф.Титов,  
Л.І.Одегова, О.С.Мельникова;  
Під ред. С.М.Рослякова.  
-К.; Миколаїв: Шамрай 2006. - 72 с.

ISBN 966-8442-22-9

Книга присвячена важливій події у житті одного з найстаріших музеїв України - Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна - втіленню в життя реставраційної програми "Відродження шедеврів" (2001-2006 рр.).

Унікальність програми, аналогів якій не існує в сучасній Україні, в тому, що вона поєднала зусилля співробітників Миколаївського музею, провідних реставраторів України та металургів Миколаївського глиноземного заводу.

Про цікавий процес пошуків, знахідок і досліджень творів видатних майстрів минулого розповідає ця книга. Найяскравішою сторінкою досліджень стало сенсаційне відкриття в збірці музею авторського повтору відомої картини В.Г. Перова "Мисливці на привалі". Ця книга - перша в історії музею колективна наукова праця, яка узагальнює досвід реставрації широкоформатних творів.

Книга розрахована на широке коло читачів: мистецтвознавців, краєзнавців, істориків, студентів, школярів, всіх тих, хто цікавиться образотворчим мистецтвом. Книга добре проілюстрована.

ББК 85.14 (4УКР-4НИК)

Рецензенти:

**Федорук О.К.** - доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Академії мистецтв України, головний редактор часопису "Образотворче мистецтво",

**Яковлев М.І.** - доктор технічних наук, професор, академік, ректор Київського інституту декоративно-прикладного мистецтва ім. М.М. Бойчука.

Друкується за рішенням науково-методичної ради музею.

Під загальною редакцією С.М. РОСЛЯКОВА

**Реставраційна програма "Відродження шедеврів", як і видання цієї книги, здійснені за підтримки Миколаївського глиноземного заводу компанії РУСАЛ.**

Консультаційна підтримка у виданні книги - "Міжнародні технології друку "ІНТЕРТЕХНОДРУК"

Дизайн, макет - Е.М.Коновалова

ISBN 966-8442-22-9

© Шамрай, 2006  
© Е.М.Коновалова, 2006

## ПЕРЕДМОВА

Головна функція кожного музею є збереження для нащадків пам'яток матеріальної культури людства. Перші музеї Європи, які виникли в античному світі як публічні так, можливо, і приватні, перш за все були розраховані на те, щоб не лише сучасники славетних художників Фідія, Мірона, Праксителя, Зевксиса або Апеллеса мали змогу дивитися на шедеври майстрів, але й далекі їхні нащадки також. Впевненість у цьому ствердженні дає, наприклад, той факт, що принцепс римського сенату, а фактично, володар Риму Тіберій у I ст. н. е. за 6 млн. сестерціїв придбав картину Паррасія, який жив за декілька сторіч до нової ери. Отже, протягом багатьох століть творча робота славетного грека не лише не загубилась у просторі і часі, а ще й значно подорожчала у вартості, перетворившись на справжню коштовність. Навряд чи такі шалені гроші були б сплачені, якби картина була у поганому стані або пошкоджена. А це, безперечно, свідчить про те, що про твір дбали, і він зберігався в належному стані і місці, скоріше за все в зібраннях музеїв. На підтвердження цьому можна навести багато прикладів.

Подібні приклади є і в Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна. Але є й інші приклади, коли витвори мистецтва руйнувались. Доля багатьох творів зі збірки музею не тільки цікава але й драматична. Під час воєн та революцій твори мистецтва взагалі можуть



Миколаївський  
обласний художній  
музей ім.  
В.В.Верещагіна

бути знищені, бо навіть у музейних збірках вони не захищені від руйнування, хоча в останньому випадку шансів на збереження творів значно більше. На жаль, у часи соціальних катаклізмів, вартість безцінних творів мистецтва не те що не гарантує їх збереження, а навпаки, може каталізувати бажання їх викрадення, що, як правило, тісно пов'язано з руйнацією мистецького витвору. Саме так і трапилось, наприклад, з картиною І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" з колекції музею ім. В.В. Верещагіна. Картина була брутально вирізана з підрамника, полотно було складене в декілька разів і, звичайно, було значно пошкоджене. Все це призвело до того, що протягом наступних 50 років картина, яку врятували, потребувала подвійного втручання до своєї долі, - термінових реставраційних методів лікування.

Саме з цією картиною певною мірою пов'язана доля програми "Відродження шедеврів", яка була розроблена в Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна у 2001 році і яка працює до сьогодні. Ідея виникла як результат напружених пошуків коштів для реставрації цієї картини І.К. Айвазовського ще за радянських часів. Ще тоді музейним працівникам стало зрозуміло, що дочекатися бюджетних грошей для реставрування величезних полотен - марна трата часу, тому треба шукати інших можливостей.

Зі здобуттям Україною незалежності ситуація не покращилась.

Одного щасливого дня 2001 року в розмові директора музею С.М. Рослякова з керівництвом Миколаївського глиноземного заводу, напередодні ювілею В.В. Верещагіна (у 2002 році виповнилось 160 років від дня його народження), виникла ідея реставрації майже забутого полотна художника - "В покійницькій турецького шпиталю" за кошти, які завод був готовий надати музею.

Отже - так виникла реальна можливість реставрації величезного полотна (майже 8 м<sup>2</sup> живопису), завдяки поєднанню можливостей заводу, музею та реставраторів. Особливості реставрації значних за розмірами робіт в тому, що їх майже неможливо транспортувати, а якщо казати відверто, то й нема куди, тому що спеціальних



(зліва - направо)  
Голова Миколаївської облдержадміністрації О.В.Садиков, голова компанії "Алюміній України" - І.Я.Сахань, генеральний директор Миколаївського глиноземного заводу Ю.Г.Овчинніков. 2005 р.

реставраційних столів такого великого розміру в Україні немає.

У такому випадку всі роботи краще проводити в музеї, безпосередньо у місці зберігання твору. Тим паче, що картина, або інший мистецький твір, як і людина, мають особливість звикатися з місцем проживання і

дуже погано інколи реагують на зміни постійного місця перебування. Це теж треба завжди брати до уваги!

Коли було принципово вирішено питання про реставрацію першої великоформатної роботи, відразу постало питання про наповнення програми змістом. Перш за все, в музеї вирішили, що твори треба реставрувати по черзі, і такі, які дійсно складають для музею невелику групу шедеврів, тобто, безперечно кращих з художньої точки зору і, водночас, історично значимих витворів мистецтва. Далі, реставраторам слід, перш за все, передати на лікування твори, які мають найгірший стан збереження, які через свої пошкодження навіть не можуть бути продемонстровані глядачеві, тобто, яких вже багато років ніхто, крім музейних співробітників, не бачив. І, нарешті, в першу чергу слід реставрувати твори великого формату, тому що саме до них, як свідчить практика музейної справи, реставратори звертаються вкрай рідко через зрозумілі причини суб'єктивного і об'єктивного характеру.

Таким чином, ще у 2001 році не тільки музей визначився з програмою "Відродження шедеврів" щодо термінів і змісту. Визначив і завод, зі свого боку, що кожного наступного року він зуміє винайти кошти для реставрації одного великого за розміром твору, який йому буде представляти музей.

Виникнення цієї програми було своєрідним унікалом для України. Подібних програм нема в інших музеях, як не існує подібної співпраці: промислове підприємство - музей художніх творів. Унікальністю цього об'єднання зусиль музей зобов'язаний насамперед Ю.Г.Овчиннікову, Е.С.Цукерману та М.Б.Столяру, які в різні роки на початку XXI ст. були у керівництві підприємством. На щастя, ці люди, які, на перший погляд, достатньо далекі від мистецтва, насправді проявили високу інтелігентність та розуміння того, що культурна спадщина ніколи не могла і не може бути збережена без втручання в справу тих небайдужих особистостей, які завжди знаходились: як-то французький король Франциск I для художників Італії епохи Відродження або Павло Третьяков для російських художників XIX ст.

Дійсно, такі люди завжди були, але... на жаль їх було так мало. Звичайно, треба говорити про щасливий для музею збіг обставин, тому що треба було знайти тим, хто зуміє

допомогти, тим, хто знає, як це зробити, і тим, хто може це зробити, тобто, треба було знайти і реставраторів для реалізації програми.

На щастя, в Україні існує потужна реставраційна школа. Вона базується на Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, де багато десятиріч діє кафедра реставрації, а також на Національному центрі науково-дослідницької і реставраційної роботи в Києві. Саме до цієї школи звернулися працівники миколаївського музею щодо реставрації музейних творів. Першу роботу В.В. Верещагіна реставрували у 2001-2002 рр. реставратори Національного центру науково-дослідницької та реставраційної роботи Анатолій Павлович Безкровний та Тетяна Анатоліївна Бичко. Реставратори працювали у важких умовах зими 2001-2002 рр., але це не вплинуло на якість робіт. Реставрація була проведена на високому рівні та у відповідності до усіх сучасних вимог.

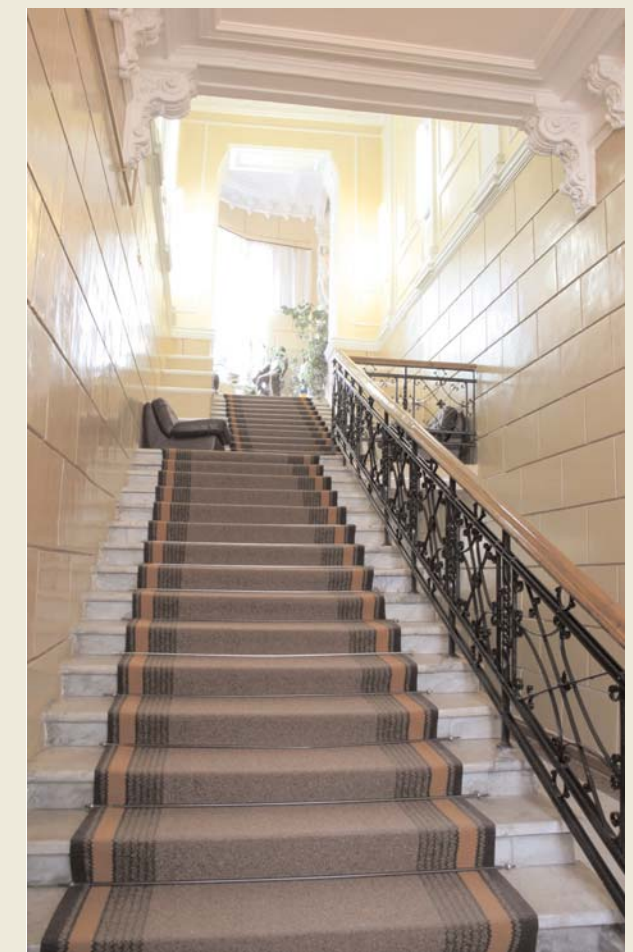
Картини І.К. Айвазовського, Ф.П. Чумакова та знову ж таки В.В. Верещагіна були реставровані безпосередньо в музеї завідувачем кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Миколою Федоровичем Титовим та миколаївським художником-реставратором старшим викладачем кафедри реставрації та графічного дизайну Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтва Дмитром Леонідовичем Боляковим.

Картина В.Г.Перова реставрувалась в Академії на кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва і проходила як дипломна робота з реставрації та дослідження твору магістрантки Катерини Володимирівни Омельчук під науковим керівництвом М.Ф.Титова.

Метою даного видання є звернення уваги музеїв України на можливість проведення реставраційних робіт не за допомогою державних коштів, а спонсорських надходжень. Поєднання зусиль і можливостей музеїв та промислових підприємств чи інших організацій у сучасних умовах - це, єдина можливість реставрації унікальних витворів мистецтва.

Але спочатку пропонуємо читачу декілька слів про реставраційну справу, а також декілька фактів щодо заснування і життя Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, а також невелику прогулянку по залах музею.

Парадний вхід в Миколаївський обласний художній музей ім. В.В.Верещагіна





## РОЗДІЛ I

---

Музей  
як осередок  
зберігання,  
примноження  
та використання  
духовної  
культури

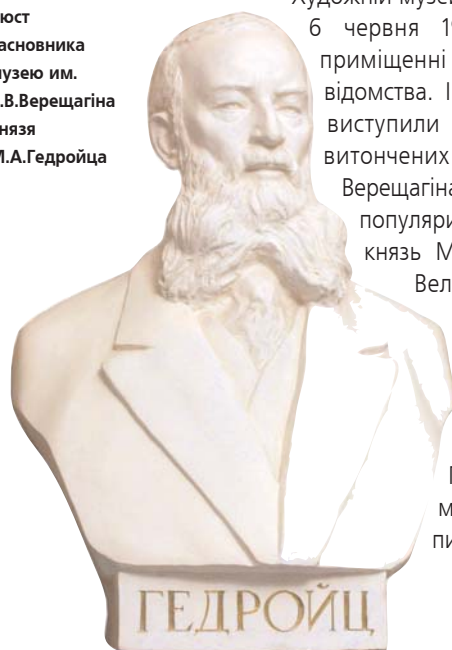
# В

## Художній літопис історії

"У кожної  
нації  
повинна  
бути своя  
гуманістична  
аура"

Ліна  
Костенко

І.Макушина.  
Бюст  
засновника  
музею ім.  
В.В.Верещагіна  
князя  
М.А.Гедройца



**В** Україні не так багато музеїв, яким уже виповнилось або незабаром виповниться 100 років. Це відомі в країні та за її межами зібрання, які становлять славу та гордість української культури та нації.

Так склалося у світі, що державні художні музеї - скарбниці подвійного значення. Поки є в світі гроші, колекції музеїв - це недоторканий національний фонд країни, який має величезний грошовий еквівалент. Суспільство намагається поповнювати колекції не тільки заради того, аби примножити багатства держави. Для освіченого суспільства важливе інше - вище значення мистецтва: виховання у людей історичної пам'яті та почуття прекрасного. Колекція будь-якого музею по-своєму унікальна, враховуючи період та місце її формування. Миколаївський обласний художній музей за 92 роки свого існування став свідком і зміни епох, і зміни формацій, і зміни поколінь людей, ведучи своєрідний, свій власний, художній літопис історії.

Художній музей був відкритий у Миколаєві 6 червня 1914 року в колишньому приміщенні гауптвахти морського відомства. Ініціаторами його створення виступили члени Товариства витончених мистецтв ім. В.В. Верещагіна, яке очолив пристрасний популяризатор мистецтва, художник, князь Микола Антонович Гедройц. Велику допомогу у справі створення музею надав відомий художник І.Ю. Репін, який у листі до милостивого государя Івана Костянтиновича Григоровича, морського міністра Росії того часу, писав: "... Форма проявления

нашого почитання к светлому образу покойного В.В. Верещагина - основание художественного музея его имени в морском городе, в Николаеве, вполне целесообразна и в наилучшей мере увековечивает облик художника-патриота в назидание грядущим поколениям".

З самого початку заснування музею ім. В.В. Верещагіна відрізнявся від інших провінційних музеїв країни високою якістю експозиційного матеріалу, яка відрізняла зібрання музею впродовж його існування.

Основу колекції музею становили 148 творів Василя Васильовича Верещагіна, переданих з колекції Російського музею імператора Олександра III. За рішенням Миколи II 29 картин видатних майстрів було передано Петербурзькою Академією мистецтв. Серед них твори Ф.О. Рубо, В.Є. Маковського, І.К. Айвазовського, М.М. Антокольського, О.П. Боголюбова та ін. Товариство А.І.Куїнджі подарувало 3 твори художника. Імператорський ломоносівський порцеляновий завод передав колекцію російської порцеляни. Сім'я В.В. Верещагіна передала в дар музею особисті речі художника із його майстерні. Збірку поповнили і дари багатьох приватних осіб, здебільше жителів Миколаєва. Так історично склалося, що картина І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" (1887), яка була передана Академією мистецтв у 1914 році, започаткувала колекцію музею. Вона зареєстрована під інвентарним номером 1 (один) і на сьогодні залишається окрасою колекції. Уже наприкінці 1914 року музейне зібрання налічувало 230 експонатів.

В післяреволюційні роки колекція музею поповнювалась із націоналізованих збірок. У 1924 році Олексій, брат Руфіна Гавриловича Судковського, передав до музею твори видатного художника. У середині 30-х років до зібрання ввійшли 15 творів В.О. Мурзанова, відомого художника і першого головного зберігача музею. У 1936 році з Києва надійшли 24 картини радянських художників. Таким



Ікона "Різдво  
Христове" XVII ст.

чином, за 20-30-ті роки XX-го століття зібрання Миколаївського музею значно збільшилось і вже в червні 1941 року воно налічувало 850 експонатів.

Тимчасова окупація Миколаєва німецько-фашистськими загарбниками під час Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр. трагічно позначилась на стані музейної збірки, яка була майже повністю пограбована. За інвентарним переписом експонатів музею, проведеним у 1945 році, колекція музею складалась із 36 живописних творів та 18 скульптур. Період історії музею з 1945 по 1955 роки - це фактично його друге народження. Впродовж цього часу колекція планомірно поповнювалась новими експонатами, а також була проведена пошукова робота з метою повернення до музею втрачених цінностей. Завдяки щасливому випадку значна частина творів В.В. Верещагіна була відправлена у квітні 1941 року до Києва на виставку, де вони були планово евакуйовані в тил, а потім повернені до Миколаївського художнього музею.

Відразу після закінчення війни в 1945 році починається планомірне поповнення зібрання музею. Основна роль у цій роботі належала провідним музеям: Київському музею західного і східного мистецтва, Київському музею російського мистецтва, Одеській картинній галереї, Державному музею українського образотворчого мистецтва, Державній Третьяковській галереї, Державному Ермітажу та ін. У 1946 році з Восьмої Республіканської художньої виставки були відправлені твори живопису та графіки українських майстрів радянського часу. В 1947 році з

Комітету в справах мистецтв при Раді міністрів СРСР надійшли 37 творів живопису та графіки. А в 1948-1949 роках музей поповнюється більше ніж трьомастами експонатами з Дирекції художніх виставок України. Цими роками надходять картини: "Портрет генерала І.К. Арнольдї" пензля Є.Ф. Крендовського, полотно "Цариця і раб" школи Сімона Вуе, рання робота В.Л. Боровиковського "Портрет дитини з яблуками", пейзаж І.К. Айвазовського "Кав'ярня в Криму", неабиякі роботи невідомих майстрів - "Портрет Петра I", "Портрет Ізабелли фон Розен" та ін. В середині 50-х років XX-го століття загальна кількість музейного зібрання налічувала близько 1000 експонатів, серед яких були твори Г.Г. Рязьського, В.Г. Мухіної, П.І. Петровичева та ін.

На жаль, більшість експонатів довоєнної колекції зникли, мабуть, назавжди, хоча і в



наші часи їх пошуки тривають. Повеєнна збірка музею стала фактично новою колекцією, однак збереглося ядро музейної збірки - колекція творів В.В. Верещагіна. Принцип формування зібрання давав можливість широко уявити образотворче мистецтво України, Росії та радянських республік Закавказзя, Прибалтики і Середньої Азії. В цей час збірка починає поповнюватись творами західноєвропейського мистецтва. У 60-ті роки XX ст. відбувається інтенсивне поповнення колекції музею. Твори надходять з Дирекції художніх виставок,

Р.С.Судковський  
Очаківський  
берег. 1870



**В.І. Шухаєв.**  
Портрет  
**В.Ф.Шухаєвої.**  
1920

Міністерства культури СРСР та України. В цей же час музей починає активно працювати з приватними колекціонерами, у яких було придбано

першокласні твори О.К. Саврасова, К.Я. Крижицького, Ф.О. Рубо, М.К. Реріха та ін. З 1959 по 1964 роки музей придбав 349 творів живопису, 384 твори графіки, 21 твір скульптури. Таким чином, своє 50-річчя музей зустрів колекцією, яка складалася із 1200 експонатів. Це було змістовне і цікаве зібрання шедеврів, яке не поступалося довоєнному.

З другої половини 1960-х років музей активно поповнюється творами художників із радянських республік Прибалтики і Середньої Азії. Колекція музею розширилась і за рахунок придбання робіт чудових українських художників другої пол. XIX - поч. XX ст.: П.О. Левченка, С.І. Васильківського, М.К. Пимоненка та ін. До середини 1970-х років збірка музею налічувала 2000 експонатів.

Однією із важливих особливостей музейного зібрання є якісний склад розділу російського мистецтва кінця XIX-поч. XX ст. Протягом 1970-х років музей придбав картини С.Ю.Жуковського, К.О.Коровіна, С.О.Виноградова, Л.В.Туржанського - видатних художників об'єднання "Спілки російських художників". В той же час надходять роботи О.М.Бенуа, М.В. Добужинського, С.Ю.Судейкіна, Б.Д. Григор'єва - представників іншого художнього об'єднання - "Світ мистецтва". Миколаївський обласний художній музей одним із перших музеїв в Україні придбав у свою власність чудові роботи Р.Р. Фалька та В.І. Шухаєва.

У 1982 році на батьківщині відомого художника-мариніста Р.Г. Судковського в м. Очакові відкрився відділ Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, де експонуються твори художника. Музей, який і нині діє, налічує 727 експонатів. До 155-річчя від дня народження всесвітньо відомого художника-мариніста у 2005 році вийшла друком перша в історії мистецтвознавства

монографія "Руфін Гаврилович Судковський. 1850-1885. Життя і творчість". Монографія стала результатом багаторічних досліджень, які проводила науковий співробітник музею Наталія Дмитрівна Сафонова (1947-2001).

У 1985 році за спеціальним проектом, який передбачав особливості зберігання графічних творів, на батьківщині митця у місті Вознесенську був створений художній музей ім. Є.А. Кібрика, який до 2005 року був відділом Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна. Нині він підпорядковується міській владі Вознесенська.

У 1980-1990 роках особлива увага під час поповнення збірки була привернута до художніх традицій краю. Тоді були придбані твори найстаріших миколаївських художників: Д.К.Крайнєва, Г.С.Соколовського, В.А.Фірсова. Зараз музей володіє найбільшою та найповнішою колекцією творів сучасних миколаївських художників: М.О.Ряснянського, В.І. Золотухіна, А.Д.Антонюка, А.П. Завгороднього, М.Ф.Бережного, І.Я. Булавицького, С.Ф.Сенкевич, Н.О. Мандрикової-Дончик, О.Д.Покосенка та ін. За часи незалежності України з 1991 року, музей багато уваги приділив формуванню колекції національного українського мистецтва, особливо Півдня України. За останні десятиліття колекція Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В.Верещагіна поповнилась дарунками художників та приватних осіб. Зрідка музей купує нові твори на кошти меценатів. На жаль, уже давно не фінансується державою стаття на закупівлю нових творів мистецтва. Все-таки поповнення зібрання за період 1991 - 2005 рр. було досить значним, адже колекція музею збільшилась на 1720 експонатів. Загальна кількість одиниць зберігання наближається до 10000 і становить 9995 творів.

За багаторічну плідну працю музей був неодноразово відзначений нагородами різного рівня. Так, у 2002 році музей був нагороджений Золотою медаллю Російської Академії мистецтв за великий

внесок у справу збереження та популяризації художньої спадщини В.В. Верещагіна. У тому ж році музей став переможцем Міжнародного академічного рейтингу популярності та якості "Золота Фортуна". А в 2004 році музей став лауреатом обласної культурологічної премії М.М. Аркаса за велику роботу з повернення до України із США 64 творів художників - членів славетної мистецької родини Кричевських.

Нині колектив Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В.Верещагіна продовжує активну роботу по збільшенню зібрання якісними експонатами, які збагачують духовний літопис історії.



**Є.Лансере.**  
**Киргиз з беркутом.**  
XIX ст.

**Невідомий**  
**художник школи**  
**Сімона Вуе.**  
**Цариця і раб.**  
XVII ст.



# Е

## Подорож музейними залами

"Оцінка достоїнства мистецтва залежить від розуміння людьми змісту життя, від того, в чому вони бачать благо і в чому зло життя"

Лев Толстой

**Е**кспозиція кожного музею самобутня, адже вона залежить від складу колекції в цілому, від принципу добору експонатів та навіть від будівлі, де розташовано музей. Перша колекція музею була розміщена у колишньому будинку гауптвахти військового морського відомства. Там же знаходились художня школа та художній магазин. Це був своєрідний художній комплекс, який вдало сполучав ідеї зберігання, популяризації та розвитку образотворчого мистецтва. Розташування музею у найкрасивішому куточку міста (поряд знаходився Флотський бульвар та набережна) також мало свої переваги. На жаль, ця чудова споруда не збереглася до наших днів. У 1945 р. музей відновив свою роботу в невеликій затишній старовинній садибі за адресою вул. Спаська, буд. 22. Із року в рік зростала популярність музею серед жителів Миколаївщини та гостей міста Миколаєва, поповнювався його фонд, покращувалась експозиція. З'явилась нагальна потреба розширення площі експозиційного показу та фондосховища.

Музей відсвяткував своє новосілля у новому просторому будинку 28 березня 1986 р., у визначний для миколаївців день - річницю визволення Миколаєва від німецько-фашистських загарбників. Ця старовинна будівля є пам'яткою архітектури II-ї половини XIX ст. і знаходиться в історичному центрі міста на старовинній вулиці Великій Морській, буд. 47. У залах музею на другому і третьому поверхах розгорнулася експозиція вітчизняного мистецтва, яка включає твори живопису, скульптури, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва. В окремій залі музею експонуються твори західноєвропейського мистецтва. Принцип побудови експозиції музею - хронологічний.



Ікона "Богоматір Володимирська Єлеуса". XVIII ст.

### Перша зала

Перша зала музею знайомить глядачів з мистецтвом іконопису XVII-XIX століть та парсунами. Серед 99-ти експонатів - ікони на дереві, бронзі, предмети декоративно-ужиткового мистецтва культового призначення, а також три зразки парсунного живопису XVIII ст. Колекція іконопису почала формуватися у музеї тільки впродовж трьох останніх десятиліть XX ст. Вона не представляє якоїсь єдиної іконописної школи. Проте окремі зразки іконописного живопису виконані дуже майстерно.

З давніх давен у християнстві встановилася точка зору, згідно з якою ікона не вважається зображенням, а є посередником між Богом і людиною, саме тому й існують суворі канони (правила), яких дотримуються іконописці. Найдавніші іконографічні типи покладені в основу багатьох варіантів зображень Богородиці. Найпопулярніші серед них були типи Богоматері "Єлеуса" або "Уміленіє", "Одигітрія", "Знамення". Усі ці три типи ікон представлені в експозиції. У пізньовізантійському і давньоруському мистецтві значного поширення набув тип Богоматері "Єлеуса", відмінною рисою якого є ліричне трактування постави: Богородиця притискає Христа-немовля до своєї щоки. Як свідчать перекази, ця ікона написана євангелістом Лукою на дошці столу, за яким обідали Ісус Христос та його Пречиста Мати з праведним Йосипом. Ця ікона була привезена із Константинополя

до Києва у подарунок від Константинопольського патріарха Луки ХризOVERХА великому князю Юрію Долгорукому. Пізніше святиня була встановлена у Вишгородському жіночому монастирі, де і прославилася себе численними дивами. Князь Андрій, син Юрія Долгорукого, оселившись під Ростовом, взяв із собою цей чудодійний образ. У Володимирі їй було закладено храм Успіння. З того часу ця ікона стала називатися "Володимирською". Пізніше у Москві було зведено храм в ім'я Пресвятої Богородиці (Успенський собор), тому ікона була перенесена туди. Нині цей образ перебуває у фондах Третьяковської галереї.

В експозиції музею можна побачити ікони "Богоматір Смоленська. Одигітрія" (XIX ст.), "Богоматір Знамення" (XIX ст.), "Богоматір Володимирська. Єлеуса" (XVIII ст.) Чудовим зразком іконописної майстерності є ікона "Образи Богоматері" (XIX ст.), яка відтворює по периметру у два ряди 92 образи Богоматері. У середині ікони - православний календар із зображенням у мініатюрі всіх святих, яких шанували в той чи інший день. В центрі ікони - зображення Воскресіння Христового. У цій рідкісній іконі, створеній невідомим, але талановитим іконописцем вражають мініатюрність зображення та філігранна точність виконання. Ікону обрамляє вишуканий геометричний орнамент. За християнською традицією "Неопалима Купина" Ікона Божої матері захищає

будинки її шанувальників від пожеж. Неопалимою Купиною іменують Матір Божу і нерідко зображують її оточеною вогняним сяйвом. Праобраз Божої Матері бачив пророк Мойсей у купині (терновому куці), яка горіла і залишалась неспаленою. Купина горить і не згорає, Діва народжує, залишаючись Пречистою Дівою. Ця ікона зображується у вигляді восьмикутної зірки, яка складається з двох гострих чотирикутників з вигнутими кінцями, один з яких червоного кольору і нагадує собою вогонь, який і огорнув бачену Мойсеєм купину. Зазвичай другий чотирикутник зображувався зеленого кольору, вказуючи на природний колір купини, який вона зберегла, охоплена полум'ям. Ікона "Неопалима Купина" (I пол. XIX ст.) в експозиції музею має нетрадиційне колористичне рішення, де другий чотирикутник - синього кольору. Надзвичайною популярністю у православних християн користується Св. Миколай. Образ цього святого особливо шанується жителями Миколаєва, адже саме з ним пов'язана назва самого міста. І перший корабель, збудований на верфі річки Інгул, носив ім'я святого Миколая. Ось уже більше 200 років Миколаїв - місто корабелів живе під покровительством і заступництвом Св. Миколая. Глядачі завжди зупиняються перед іконою "Микола Чудотворець" (поч. XIX ст.), милуючись нею як твором мистецтва та, можливо, звертаючись до святого зі своїми найзаповітнішими мріями та проханнями.

### Друга зала

**Друга зала** експозиції музею знайомить з творами українського та російського мистецтва XVIII - першої половини XIX ст. Релігійна тематика, яка панувала у мистецтві допетровських часів, витісняється світською. В цей час домінуючим жанром живопису стає портрет. Особистість людини та реальні факти життя привертають увагу художників. В традиціях парадного портрету вирішені "Портрет Катерини I" та "Портрет Петра I" пензля невідомих художників I-ої пол. XVIII ст. Традиції парсуни яскраво спостерігаються і в "Портреті А.Д. Татіщева" невідомого художника.

За Федором Степановичем Рокотовим



Ікона. "Покрова Богородиці" кінець XVIII - поч. XIX ст.



назавжди залишилася слава художника, чия творчість сповнена глибокої своєрідності. Протягом більше тридцяти років Ф.С.Рокотов був в авангарді російського портретного мистецтва, створюючи витвори, які відрізняються не лише живописною довершеністю, а й передають найбагородніші уявлення про красу людської особистості. З портретами Рокотова вперше з'явився жіночий образ, сповнений водночас жіночої привабливості і усвідомлення своєї гідності, зворушливої ніжності і внутрішньої сили. Тяжіння до ліричного образу проходить через усю творчість художника і певною мірою складає її своєрідність.



Ф.С.Рокотов.  
Жіночий портрет  
II пол. XVIII ст.

Твір Ф.С. Рокотова "Жіночий портрет" поповнив збірку музею у 1983 році. Особа портретованої не встановлена. Перед глядачами образ невідомої молодій жінки сповнений легкого смутку, душевної втоми і разом з тим духовної сили. Її постава абсолютно спокійна. Вся мінливість життя зосереджена на обличчі. Виписуючи обличчя, художник пом'якшує межу об'ємної форми, тим самим досягаючи ілюзію мінливості виразу обличчя. Рожеві вуста стиснуті, але разом з тим, їх уже торкнула легка іронічна посмішка. Спокійний та трохи сумний погляд великих виразних очей зачаровує і зупиняє глядачів для подальшого пильного споглядання. Тінь на лівій щоці надає обличчю зворушливості та ніжності. В портреті насамперед втілена мрія про прекрасну жінку, а не охарактеризована реально існуюча особа. Саме живописне рішення портрета - прозорі фарби, перевага попелясто-сірих тонів - надає образу деякої нематеріальності. Художник демонструє витончене розуміння тону. Тут є локальні фарби і тонкі відтінки кольору, чіткі контури і мерехтливі переходи від світла до тіні. Сріблястим каскадом падає на груди невідомої піна мережива. Монотонність сірого порушує тонко згармоніований з домінуючим тоном голубий бант, який прикрашає сукню. Але, насамперед, в портреті глядачів вражає багатство психологічних відтінків: таємний смуток, лукава посмішка, увага до оточення.

Недарма дехто з постійних відвідувачів приходять до музею зі словами: "Я знову прийшов до чарівної незнайомки". Працівники музею знають, що цей відвідувач буде довгий час у другій залі милуватися "Жіночим портретом" Ф.С.Рокотова. А потім, повертаючись із зали, хтось з легким смутком

скаже: "Сьогодні вона була особливо сумною...". А хтось інший, навпаки, радісно поділиться новиною: "А Ви знаєте, Вона таки сьогодні мені посміхнулася!". Поціновувачів творчості українського художника Володимира Лукича Боровиковського, звичайно, зацікавить його ранній твір "Портрет дитини з яблуками" (1777), створений ще під час перебування в Україні, в ранній період творчості. Привертають увагу і твори художників-академістів І.К. Макарова "Жіночий портрет" та П.В. Басіна "Портрет В.Д. Резвої", виконаних у романтичному дусі. Високою професійною майстерністю виділяються два камерних портрети Василя Андрійовича Тропініна, які він створив у 1830-ті роки - "Портрет Протасьєва" і "Чоловічий портрет".

Органічно поєднується парадність та камерність в образі статс-дамі Марії Василівни Кочубей, створеному невідомим художником першої половини XIX ст. Цікава техніка виконання твору: олійний живопис на мідній пластині. Серед портретів світських красунь минулих століть виділяється портрет молодого вродливої селянської дівчини, пензля Сергія Костянтиновича Зорянка. Творчість ще одного учня Олексія Гавриловича Венеціанова представлена портретом генерала І.К. Арнольді. Художник Євграф Федорович Крендовський зобразив бойового генерала в період його відставки і перебування у своєму маєтку, на фоні інтер'єру робочого кабінету, передаючи реалістичний, глибоко правдивий образ людини, яка пізнала життя. Постійні відвідувачі музейної експозиції звернули увагу, що декілька творів, які були під назвою "Портрет невідомого" вже мають конкретні назви. Так, шляхом кропіткої атрибуційної роботи були встановлені особи: купець, засновник канатної фабрики в Одесі - Ілля Сергійович Новіков та поет, вчений, філолог, славіст, перекладач, мовознавець Олександр Христофорович Востоков. Експозиція II-ї зали завершується куточком інтер'єру дворянської садиби II-ї половини XIX ст.



В.А.Тропінін.  
Портрет  
Протасьєва.  
1830-ті рр.



## Третя зала

У третій залі музею експонуються твори всесвітньо відомого художника-мариніста І.К. Айвазовського та твори представників течії критичного реалізму, яка успішно розвивалась у вітчизняному мистецтві II-ї пол. XIX ст.

Дуже незвична доля картини І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря". Бажаючі можуть замовити тематичну екскурсію "Історія створення, експонування та реставрації картини І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря". В розповіді екскурсовода йдеться про основні віхи життя великого художника, його особливий творчий метод, виставкову діяльність мариніста, історію створення картини "Пушкін на березі Чорного моря" з оглядом теми "Образ Пушкіна в творчості художника".



В.Є.Маковський.  
Секрет. 1918 р.

І.І.Творожников.  
Сільські діти  
кін.XIX - поч. XX ст.

Глядачів завжди захоплює історія про викрадення полотна з музею під час німецько-фашистської окупації Миколаєва та повернення картини до музею. Особлива увага приділяється розповіді про дві реставрації твору в 1946 та 2003 рр.

В результаті кропіткої роботи (за останнім словом реставраційної науки), здійсненої у 2003 році, картині І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" було повернено початковий експозиційний вигляд.

В експозиції зали представлено твори визначних художників-передвижників: І.І. Шишкіна, А.І. Куїнджі, О.І. Корзухіна, М.О. Кошелева, І.І. Левітана, П.О. Левченка, С.І. Васильківського, К.О. Трутовського, В.Є. Маковського та ін. Життя трудового народу, образи представників різних соціальних верств, чудові краєвиди - теми експонованих у залі картин.

Крім живописних творів гордістю експозиції є скульптури кращих майстрів II-ої половини XIX ст. Скульптура М.М. Антокольського "Іван Грозний" виконана в тонованому гіпсі. Ця перша велика робота Антокольського є однією із кращих в його великій творчій спадщині. За створення цього твору в 1871 році Антокольському було присвоєно звання академіка. Дана скульптура - оригінал, з якого виконані копії в бронзі та мармурі. У 1914 році Імператорська Академія мистецтв передала оригінал до Миколаївського художнього музею.

Експозицію музею прикрашають і скульптурні твори Л.В. Позена, Є.О. Лансере, В.О. Баклємішева, Б.В. Едуардса.

Фрагмент  
експозиції третій  
зали музею

## Четверта зала

Четверта зала музею є центральною і має художньо-меморіальний характер. У ній експонуються твори видатного російського художника-баталіста II-ї половини XIX ст. В.В. Верещагіна (1842-1904), а також його особисті речі.

Музей ім. В.В. Верещагіна - єдиний у світі музей, який майже 100 років з гордістю носить ім'я всесвітньо відомого художника.

У 2002 році музею було відзначено золотою медаллю Російської Академії художеств та Благодійного Фонду зберігання спадщини В.В. Верещагіна за реставрацію творів художника, їх зберігання та популяризацію творчості митця.

Центральне місце в експозиції зали посідає "Гімалайська трилогія" (1880-ті рр.), яка належить до індійської серії робіт художника. Подорожуючи Індією в 1874-1876 рр., В.В.Верещагін задумує серію картин про колонізацію країни англієцями.

Уперше "Гімалайська трилогія" була показана на виставці робіт художника в Лондоні у 1887 році. На центральному полотні "Орли" ("Забутий солдат") художник зображує убитого й забутого в горах англійського піхотинця. Бокові картини трилогії - "В Індії. Сніги Гімалаїв" та "Сніги Гімалаїв. У вищому вузлі гори. В Сіккімі" продовжують центральний пейзаж з зображенням величних, вкритих снігом вершин Гімалаїв на фоні синього неба.



В.В.Верещагін  
(фотопортрет).

Загострюючи увагу на образі вбитого солдата посеред спокійного величного пейзажу, автор підкреслює безглуздість його смерті, надзвичайну цінність життя.

У 2005 році в рамках здійснення програми "Відродження шедеврів" була проведена реставрація твору В.В. Верещагіна "Орли" ("Забутий солдат"), який є центральною картиною знаменитої "Гімалайської трилогії". Реставраційні роботи були виконані завідувачем кафедри реставрації, проректором Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури М.Ф.Титовим, з використанням новітніх досягнень сучасної методології реставраційної справи.

Насамперед, популярність музею принесли ім'я та твори В.В. Верещагіна, всесвітню славу за життя якого визначили два основних напрямки у його творчості - картини на військові теми, у яких він виступив як новатор батального жанру, і твори, навіяні екзотикою та природою країн далекої Азії. Цим двом основним, таким різним напрямкам своєї творчості В.В.Верещагін, можливо, сам того не підозрюючи, дав найточніше визначення. "Передо мною как перед художником война и ее я бью, сколько есть сил; сильны ли, действительны ли мои удары - это другой вопрос, вопрос моего таланта, но я бью с размаха и без пощады". Це, звичайно, про батальний жанр. "Я всю жизнь горячо любил солнце и хотел писать солнце". Ці палкі слова відносяться до пейзажних творів художника.

Для Василя Васильовича Верещагіна шлях до мистецтва не був простим. Він народився 26 жовтня 1842 року у місті Череповець (Росія) в дворянській сім'ї. Малюванням захопився з 6-ти років, але батьки не звертали ніякої уваги на це

захоплення сина. Вони бачили його майбутнє по-своєму. Згідно сімейної традиції його чекала кар'єра військового. Батьки віддали 7-річного сина до Олександрівського царськосельського малолітнього кадетського корпусу, а в травні 1853 року В.В.Верещагіна перевели до петербурзького Морського кадетського корпусу. Він мав стати морським офіцером. Однак безжална муштра, покарання учнів, казарменний режим, який отупляв, відразу викликали у майбутнього художника почуття протесту, знищивши у ньому і залишки кастових забобонів. На старших курсах В.В.Верещагін став відвідувати Петербурзьку малювальну школу, де проявив неабиякі здібності. Свою долю Верещагін вирішив сам. Закінчивши у 1860 році корпус, він відразу виходить у відставку і вступає до Петербурзької Академії мистецтв. Однак молодий художник з уже сформованим світоглядом не задовольнився академічною системою освіти. Передовсім В.В.Верещагіна цікавить у мистецтві життя правда. В 1863 році він залишає стіни престижного навчального закладу, від'їжджаючи на Кавказ, щоб працювати безпосередньо з природою, спостерігати живу дійсність і самостійно поповнювати свої знання. Через рік В.В.Верещагін їде до Парижа де навчається у Паризькій Академії мистецтв.

Любов до свободи, незалежність міркувань та вчинків, цікавість до реальної дійсності, пристрась до подорожей визначили усе подальше життя художника. Верещагін безупинно подорожує світом; його тягне туди, де з усією силою проявляється дух народних мас, де йде боротьба. В 1867-1870 роках художник здійснює ряд подорожей Туркестаном, бере участь в обороні

самаркандської фортеці від військ бухарського еміра його нагороджено Георгіївським хрестом 4-го ступеня). В 1874-1876 і 1882-1883 роках він подорожує Індією, вивчає природу, побут і культуру цієї казкової країни. У 1877-1878 роках Верещагін знаходиться у театрі бойових дій російсько-турецької війни, в ході якої нарешті болгарський народ отримав довгоочікувану свободу. В 1883-1884 роках він вирушає до Сирії, а у 1880-х та наприкінці 1890-х років декілька раз відвідує США.

Результат цих подорожей - численні твори, етюди, замальовки, у яких відтворено життя різних народів, побут, страждання і героїзм простих солдатів. Російський художник прославився як баталіст, але незвичайний. В.В.Верещагін чи не вперше показав драматизм і жорстокість війни. Його твори, далекі від звичних для цього жанру парадності та романтизму, засуджують завойовницькі війни.

Не залишила байдужим В.В.Верещагіна і іспано-кубіно-американська війна, яка розпочалася у 1898 році. Як завжди, він хотів побачити все своїми очима. В 1901 році художник відправляється на Філіппіни, а в 1902 році двічі відвідує Кубу, до того часу проголошену незалежною, але окупованою військами США, які використовували боротьбу кубинського народу у своїх цілях.

Цим подіям художник присвячує п'ять картин відомої "Шпитальної серії" (1901), три з яких належать Миколаївському



В.В.Верещагін.  
У шпиталі



Зала  
В.В.Верещагіна  
(фрагмент  
експозиції)



Зала  
В.В.Верещагіна  
(фрагмент  
експозиції)

обласному художньому музею ім. В.В.Верещагіна. Особливу увагу в них художник приділяє глибоко трагічному образу американського солдата, який вмираючи так і не встиг продиктувати листа до матері. Тонко вирішено і образ сестри милосердя, яка бачила багато страждань і залишилась чутливою до людського горя. Моделлю для створення цього образу стала дружина художника В.В. Верещагіна - Лідія Василівна.

Події іспано-американської війни відображені також і в картині "Допит перебіжчика" (1901).

Окремо до експозиції включено полотно, яке належить до балканської серії - "У турецькій покійницькій. Покійницька турецького шпиталю в кампанію 1877-1878 рр. (Турецький шпиталь у Плевно)". Картина має важку долю. До 1970 року вона встигла побувати у багатьох збірках. У 1966 році її було передано до Центральних реставраційних майстерень, проте реставрування картини не відбулося. І в 1970 році полотно надійшло на постійне зберігання до Миколаєва. З того часу та до 2001 року твір знаходився у фондосховищі музею. Питання про реставрування картини розглядалося багато разів, але фінансові труднощі заважали це зробити. Нарешті, у 2001-2002рр., картина була відреставрована до 160-річного ювілею В.В. Верещагіна провідними спеціалістами Національного науково-дослідницького та реставраційного центру України А.П. Бескровним та Т.А. Бичко.

Великий художник В.В. Верещагін загинув у 1904 році, під час російсько-японської війни, коли броненосець "Петропавловськ" підірвався на ворожій міні. Василя Васильовича Верещагіна та віце-адмірала Степана Йосиповича Макарова, командувача російського флоту, пов'язувала багаторічна щира дружба. Їхня одночасна загибель глибоко вразила миколаївців. Звидти і виникла ідея увічнити пам'ять про художника створенням музею його імені.

В експозиції музею представлено 51 твір В.В. Верещагіна, зокрема 46 живопису і 5 графіки. Загалом колекція музею налічує 78 творів всесвітньо відомого художника, із них 60 живописних та 18 графічних. Саме ці твори В.В.Верещагіна стали основою для створення "Еталонного каталогу творів В.В. Верещагіна", видання якого планується найближчим часом.



В.В.Верещагін.  
Лист залишився  
незакінченим.  
1901



Г.С.Сєдов.  
Іван Грозний і  
Малюта Скуратов,  
1870

## П'ята зала

П'ята зала музею - невелика за розміром, але достатньо цікава за змістом. Тут глядачам пропонується ознайомитися з творами художників-академістів XIX ст. Академія мистецтв, відкрита в Петербурзі у 1757 році, протягом довгого часу була центром художнього життя країни та сприяла розповсюдженню принципів класицизму. У XIX столітті академічний живопис, пройшовши певну еволюцію і зазнавши впливу романтизму, перетворився на салонне мистецтво. Незважаючи на це роботи академістів відрізняються високою майстерністю. Основним жанром академічного мистецтва був історичний, в якому знаходили відображення теми з історії Стародавньої Греції та Риму, міфологічні сюжети, біблійні мотиви. Попри те, що художники-академісти у II-й половині XIX ст. цікавляться національною історією, їхні роботи мають більше умовно-ілюстративний, аніж реалістичний характер. Це помітно в експонованих творах Г.С. Сєдова "Іван Грозний і Малюта Скуратов" (1870), Б.П. Віллевальде "Охочі Ширванського полку на Гунібі" (1870), Т.М. Шамшина "В'їзд Івана IV до Казані" (1894), С.Т. Шовкового "Арешт митрополита Пилипа" (1910).

Уявлення про академічний пейзажний живопис дають "Кримський пейзаж. Ведмідь гора" (1879) Л.Х. Фрікке, "Алея пінії" Л.Ф. Лагоріо, "Гірський краєвид" (1905) І.А. Вельца, "Літній пейзаж з корівками" М.К. Клодта.

Цікавим видається портретний живопис художників-академістів. На особливу увагу глядачів заслуговує твір Миколи Тимофійовича Богацького "Портрет

державного канцлера О.М.Горчакова". Художник показав себе майстром психологічного портрету, який віртуозно володіє живописними прийомами. Викликає інтерес і сам образ портретованого - Олександра Михайловича Горчакова (1798-1883). Лицейський товариш О.С. Пушкіна, князь, він походив із старовинного роду. Початкову освіту отримав ще в сім'ї, потім навчався у Петербурзькій гімназії. В лицей відзначався винятковими успіхами в навчанні. О.М.Горчаков був улюбленцем серед лицейців і єдиний, хто не мав прізвиська. Пушкін присвятив йому два вірші. О.М. Горчаков - дуже освічена людина свого часу, зробив блискучу кар'єру дипломата, нагороджений багатьма нагородами, зокрема рідкісним орденом "Золотої руни".

Як художник-академіст, М.Т.Богацький багато уваги приділяє виписанню деталей одягу князя, фактури матеріалу, нагород, але за цим не губиться виразне розумне обличчя, сповнене спокою та гідності.

## Шоста зала

Шоста зала музею художньо ілюструє складний період кінця XIX - початку XX ст. Суспільно-політична ситуація, яка склалася, знайшла своє відображення в образотворчому мистецтві: поряд з існуючими напрямками та спілками з'являється велика кількість нових творчих об'єднань, котрі виступають з новаторськими ідеями.

У 1890 році на півдні України у м. Одесі було створено Товариство південно-російських художників (ТПРХ). Творчі завдання членів об'єднання перегуквалися із завданнями художників-передвижників. Об'єднуючи творчі сили південної України (Одеса, Херсон, Миколаїв), ця організація відіграла велику роль в розвитку



українського реалістичного мистецтва.

У цій залі експонуються твори відомих українських художників кінця XIX - початку XX ст. Картина засновника ТПРХ Кириака Костянтиновича Костанді "Поле" привертає увагу розмаїттям кольорів квітучого українського степу навесні. В картині дуже відчутні елементи імпресіонізму: чисті та ясні звучання фарб, легкий та стрімкий мазок. Іншою за настроєм та темою є картина К.К.Костанді "Самотній" (1882). Сирій, тьмяний, безрадісний колорит картини передає сцену життя самотнього бідного чоловіка, для якого навіть Великдень не приносить бажаної радості. Цікава творчість Євгена Йосиповича Буковецького, помітного майстра побутової картини на початку 90-х років XIX ст. Але він швидко залишив жанровий живопис і працював виключно у жанрі портрета. На початку 1900-х років у його картинах поступово підсилюється роль пейзажу, який стає не лише середовищем або фоном, на якому розгортається дія, а й основою емоційної характеристики усього художнього образу. Це стосується твору Є.І. Буковецького "Пейзаж з жінкою", який експонується у музеї.

Варті уваги твори Миколи Дмитровича Кузнецова: етюд до великої картини "На заробітки" та "Жіночий портрет". Жанрові картини та портрети - характерні теми творчості художника. "Жіночий портрет" (1910) М.Д.Кузнецова був явно виконаний на замовлення. Композиція портрета цілісна за задумом і побудовою, продумана відповідно до загальної характеристики образу. За формою портрет наближається до репрезентативного. Художник добре збалансовує динамічність жіночої постаті та пишних складок одягу зі статичністю її оточення.

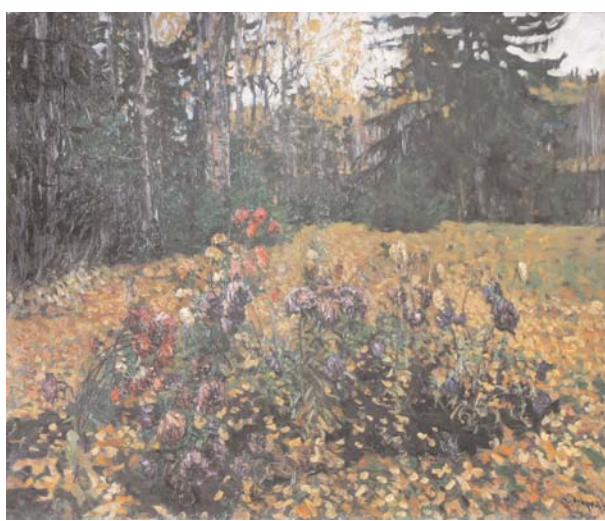
Різноманітні пейзажі України помітні у творах Т.Я. Дворнікова "Баржі" та "У Хаджибейському парку". З побутом українського селянства минулого століття знайомлять картини С.І. Колесникова



М.Д.Кузнецов.  
Жіночий портрет.  
1910

Б.П. Віллевальде  
Охочі  
Ширванського  
полку на Гунібі.  
1870

С.Ю.Жуковський.  
В'янучі астри.  
1912



"Жанрова сцена", "Бондар".

Висока художня майстерність відокремлює твір одного із корифеїв українського національного живопису - Олександра Олександровича Мурашка, який одним з перших українських художників опановував прийоми імпресіоністичного живопису. Його творчість охоплює один з найскладніших і найсуперечливіших періодів національного мистецтва, коли у напруженій боротьбі стверджувались нові живописні ідеї та форми. Приклад вишуканого імпресіоністичного живопису - полотно О.О. Мурашка "Дівчина з таксою", яке експонується у музеї.

Доволі цікавими є твори художників, членів виставкових об'єднань "Світ мистецтва", "Спілка російських художників", "Бубновий валет". Ідеологом "Світу мистецтв" був О.М. Бенуа. Він, будучи всебічно обдарованою людиною яскраво проявив себе не тільки як художник, але і як історик та теоретик мистецтва. У фондах музею зберігається робота цього майстра із циклу "Версальська серія". У витоках згаданої організації стояв і К.О.Сомов. У його творчості одне із важливих місць посідає пейзаж. "Кипариси в Алушті" - один із них. Значців творчості М.К. Реріха зацікавить твір раннього періоду творчості "Псковські вежі", створений художником у 1903 році.



Безперечно, чудовими є твори відомого російського художника К.О.Коровіна "Річка", "Троянди та фрукти".

В залі експонуються і твори інших членів "Спілки російських художників": С.Ю. Жуковського, І.І.Бродського, С.Ю. Судейкіна.

Однією із кращих картин у творчому доробку Сергія Арсенійовича Виноградова справедливо вважається картина "У будинку", якою милуються глядачі музею. У вітчизняному живописі І-ї половини XIX ст. інтер'єр користувався великою популярністю, але пізніше як самостійний жанр пішов у забуття. Тому сучасникам С.А. Виноградова доводилось прокладати місток між двома століттями і відроджувати забуті традиції. Витоки інтер'єрів Виноградова можна знайти у мистецтві О.Г.Венеціанова, однак в інтер'єрах Сергія Арсенійовича відчувається перш за все



М.Д.Кузнецов.  
Рибалки.  
1895

бажання передати безпосереднє враження від природи, а не намагання її точного відтворення. Таким яскравим зразком інтер'єрного живопису і є картина "У будинку", створена художником у 1913 році. Картина здається особливо радісною, пленерною, сонячною. Через відкриті навісті вікна і двері потоки сонячних променів вриваються до будинку. Художник захоплено слідкує за грою світлотіні, за мерехтливими полисками на підлозі та предметах інтер'єру від різнокольорового скла веранди. Ці веселкові кольорові плями переграють з яскравою зеленню саду, яку видно крізь відчинені вікна.

І.І.Бродський.  
Краєвид з банями.  
1906

## Сьома зала

Провідним жанром творчості членів "Бубнового валета" був натюрморт. Саме натюрморти художників "бубновалетівців" І.І.Машкова, О.В.Купріна, А.В.Лентулова, Р.Р.Фалька експонуються у сьомій залі музею.

На жаль, (з різних причин, зокрема і технічних) сьогодні глядачі не можуть познайомитися докладніше з мистецтвом XX-го століття. В планах музею відновлення експозиції "Вітчизняне мистецтво XX ст." найближчим часом.

Прийшли нові часи... Третє тисячоліття диктує свої вимоги. Можливо, що настав час переглянути і основний принцип експозиції музею, внести нові акценти до існуючих традицій музейного експозиційного показу.

Миколаївський обласний художній музей ім. В.В.Верещагіна дбайливо зберігає скарби країни, які вже давно стали скарбами світу. І людям ще потрібно збагнути справжній зміст поняття "Цей твір не має ціни - він безцінний!".

Завдання музейних співробітників нинішнього покоління - зберегти, примножити та популяризувати музейне зібрання. Самовіддана праця музейних працівників, яку, без перебільшення, можна назвати сподвижницькою, безумовно, колись буде гідно поцінована. Значно полегшує роботу музею відчутна допомога справжніх меценатів, які на щастя є в місті Миколаєві.

6 червня 1914 року у м. Миколаєві відбулася визначна подія: відкрився художній музей. Прошли роки, нині збірка музею налічує близько 10000 експонатів високої художньої якості. Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна є одним із найстаріших в Україні. Кожний наступний рік наполегливої праці наближає 100-річний ювілей закладу.

Щорічно музей відвідують десятки тисяч глядачів, які милуються прекрасними творами мистецтва. Хочеться вірити, що у музейній тиші вони відчувають благовійну ауру творчості та краси, якої нам усім так не вистачає у нелегкому повсякденні.



В.О.Серов.  
Портрет дівчинки.  
1902



Р.Р.Фальк  
Квіти на зеленому тлі.  
1915



## РОЗДІЛ II

---

Про  
реставрацію  
творів  
живопису



## Реставрація - це справжня складна наука,

яка потребує багато специфічних знань, досвіду, а також таланту і вірності цій складній справі. Іноді треба віддати всі свої сили, усе своє життя для того, аби стати досвідченим фахівцем - реставратором.

Слід також відзначити, що реставраційна наука досить молода: її становлення відбувалося у минулому ХХ сторіччі.

Історія доносить до нас відгуки реставраційної діяльності художників різних часів, які займалися реставрацією старих полотен або скульптур. Нажаль це робилось випадково, тому досвід від подібних реставрацій не узагальнювався і залишався здебільш втраченим для нащадків. До того ж старі майстри робили такі неприпустимі речі, які сучасні реставраційні фахівці навіть уявити собі не можуть. Так, наприклад, широко відомо, що старовинні ікони "реставрувалися" за допомогою... повного їх запису зверху новим шаром фарби. Тобто, стародавні майстри не обтяжували себе думками, що вони руйнують попередню роботу їхнього колеги-художника. Навіть існував термін "поновлення ікони" замість її реставрації. На жаль, подібних фактів багато.

Лише з роками художники-реставратори прийшли до висновків про необхідність переглянути своє ставлення до питань збереження безцінних творів мистецтва. В цьому місці нашої розповіді читач уже зрозумів, чому саме в реставраційній науці потрібен талант. Можемо навести простий приклад. Внаслідок викрадення картини видатного художника Леонардо да Вінчі "Мона Ліза" вона була пошкоджена і потребувала реставраційного втручання. Уявляєте відповідальність реставратора, якому треба торкатися пензлем до геніального твору мистецтва? Чи може реставратор, який не відчуває в собі таланту і впевненості у власних силах, доторкнутися до шедевру? У жодному разі!

Як наука, реставрація починається з осмислення того безперечного факту, що авторський живопис в будь-якому разі не може бути ані записаним, ані доповненим іншим художником. У випадку, коли частина авторського шару живопису безповоротно втрачена, можливе лише тонування у місцях втрат.

Потреба у реставрації виникає тоді, коли або починається руйнування картини, або коли вона стає "хворою". А відтак, починати треба, перш за все, з вивчення форм та стадій захворювання полотна. Якщо застосовувати медичнську термінологію, варто починати з

діагнозу захворювання витвору мистецтва. І якщо діагноз поставлений вірно, буває, що лише усунення причин хвороби вже сприяє повному вилікуванню картини. При цьому досвідчений реставратор повинен розуміти, з яких матеріалів виконана робота, що є основою, яка її якість, яким чином вона входить до взаємодії з ґрунтом, фарбовим шаром, лаками тощо. Реставратор повинен розуміти, якими будуть його перші кроки, а якими - останні.

Умовно кажучи, у поперечному розрізі картина уявляє собою багатошаровий пиріг, який складається спочатку з основи - здебільш полотна або дерева, на яку потім художник шар за шаром наносить ґрунт, фарби, захисний шар лаку. Все це разом і складає авторський шар мистецького твору. Вже зверху йдуть додаткові шари неавторського походження, яких не повинно бути після реставраційних робіт.

Що це за шари? Перш за все поверхові забруднення, які щороку разом з пилом та іншим брудом з'являються на поверхні авторського шару. Потім йдуть сліди невдалих, точніше кажучи, непрофесійних реставрацій. Приступивши до роботи, реставратор повинен добре дослідити всі ці поверхневі нашарування, знати що і як з ними робити.

Ми вже казали, що реставратор має бути талановитим художником, але він повинен також бути досвідченим мистецтвознавцем, добре володіти історією мистецтва, а інколи і історію взагалі, аби вчасно обійти гострі кути проблем, якщо необхідно звернутися до архівних матеріалів, до різних галузей науки, тощо.

Одним словом, реставраційна професія вимагає від фахівця бути людиною енциклопедичною і до того ж ще володіти знаннями художнього ремесла.

Звичайно, той тип реставратора, який ми намалювали близький до ідеалу. На практиці подібних реставраторів - одиниці. Можна пригадати Ігоря Емануїловича Грабаря або Василя Миколайовича Яковлева, деяких інших. Тому, свого часу, видатний фахівець реставраційної справи в СРСР В.М. Яковлев відзначив, що у сучасному світі професія реставратора поєднує три основні спеціальності: художника, технолога та мистецтвознавця.

Він писав, що справа останнього - у вивченні історії твору, який підлягає реставруванню: мистецтвознавець повинен знайти місце твору в історії мистецтва, або у творчій біографії художника, дати цьому твору належну оцінку, дати опис його стану, визначити ступінь збереженості та характер захворювання, яке привело витвір мистецтва до реставраційної майстерні.

Варто додати, що разом з технологом-науковцем мистецтвознавець повинен

визначити методи лікування картини, створити наукову документацію, так званий паспорт реставрації твору. У цих документах повинен бути вказаний увесь матеріал фізичних та хімічних аналізів, наданий весь фотофіксаційний матеріал, тобто, фотографій роботи до реставрації (в тому числі в інфрачервоних променях, у рентгенівських променях, тощо), під час кожного реставраційного етапу і після реставрації.

Зауважимо, що під час огляду картини необхідно робити фотознімки не лише її загального вигляду, але й окремих місць картини, які були вражені хворобою або мали механічні ушкодження. Усі ці матеріали входять до протоколу обстеження або дефектного акту полотна.

Як читач вже зрозумів, сучасна реставраційна наука дозволяє використовувати досягнення останніх десятиліть. Широко використовується рентгенографія, яка дозволяє зазирнути навіть у замисел художника, про який ніхто до цього не знав. Завдяки рентгенографії, яка базується на тому, що різні фарби по-різному реагують на рентгенівське випромінювання, можна з'ясувати, що ховається за шарами авторського живопису. До того використовується і інфрачервоне і ультрафіолетове випромінювання. Завдяки, наприклад, обстеженню картин в ультрафіолеті, відразу можна побачити поверхневе нашарування фарб або лаку над авторським шаром. Ці нашарування відразу спалахають яскравим кольором під ультрафіолетовими променями.

Під час обстеження картини вистачає роботи і фахівцям-хімікам. Вони завжди напоготові, щоб зробити аналізи фарб або ґрунту, відповіді, зокрема, які пігменти задіяв художник під час роботи, коли такі фарби вироблялися, яке полотно використовував той чи інший майстер у своєму витворі і якому часу воно належить. Дуже часто хімічні аналізи давали змогу датувати роботу, визначити її належність до тієї або іншої художньої школи. В решті-решт, картина пройшла попереднє вивчення. Встановлений характер її ушкодження і починається процес реставрації, тобто, лікування твору. Методів реставрації на сьогодні дуже багато. Слід зазначити, що у II половині ХХ ст., завдяки розвитку різних наук, з'явилися нові матеріали, сучасні технологічні прийоми реставрації і їх дуже багато. Можна навести лише типові і найбільш складні проблеми, з якими зустрічається реставратор. Розрив полотна з втратою тканини і частковою втратою авторського живопису - одна з найскладніших проблем реставрування картини. Відновити цілісність тканини - це перша проблема, і її сьогодні вирішують досить легко.

Але що робити з авторським живописом? Раніше художники втручались і дописували за автора ті місця, які були втрачені. Сьогодні наука не дозволяє цього робити. Можна лише

тонувати втрачені місця.

Дуже часто зустрічаються і поверхневі записи, тобто, нашарування неавторського фарбового шару на оригінальному живописі. У цьому випадку реставратор використовує прийоми розчищення. Існує старовинний рецепт щодо складу речовини, яку використовують реставратори для розчищення ікон. До складу цієї речовини входять спирт, до якого додають олію для нейтралізації руйнівної дії. Завдяки дії спирту нашарування неоригінального живопису руйнуються а потім видаляються з полотна механічним способом. Під ними з'являється оригінальний живопис. В якості прикладу такої роботи можна навести уривок із книги В.М. Яковлева "Художники. Реставратори. Антиквары", в якій мова йде про реставрацію картини славетного італійського майстра доби Відродження Джуліо Романо.

Ось що пише В.М. Яковлев:

"В епоху лицемерного гонення на нагоду владельцы шедевров Ренессанса поручали "одевать" обнаженные тела, сделанные утонченной кистью гениальных мастеров, - и посредственно написанные складки скрывают (иногда навеки!) работу великого мастера.

Мне довелось встретиться в моей практике с подобным примером, когда я расчищал картину Джулио Романо "Форнарина". Прекрасная полуобнаженная женщина была укутана в грубо намалеванную драпировку, и драгоценная живопись, как некий клад, находилась под спудом в течение многих лет. Изображенная на портрете Форнарина оскорбляла своих лицемерных владельцев наготой, и вот невежественному художнику было предложено написать сверх ее тела драпировку.

Первое подозрение о наличии чужеродной записи возникло у меня, когда я стал внимательно сравнивать фактуру не покрытых тканью частей тела с остальной поверхностью. Разница оказалась разительной не только в характере письма, но и в сохранности красок. Явно было, что тело и ткани написаны в разные эпохи.

Сделав весьма осторожно разведывательную расчистку, я убедился, что значительная часть тела Форнарины записана позднее. Это убеждение вскоре окрепло, так как, идя дальше, я везде под тканью обнаружил прекрасно сохранившуюся живопись оригинала."

(В.Н. Яковлев. "Художники. Реставраторы. Антиквары. Л., 1966. С. 102).

Звичайно, неможливо у короткому розділі, який присвячений питанням реставрації живопису, дати більш-менш повний перелік проблем, з якими зустрічається професійний реставратор. Але, на нашу думку, завдання наше виконане в тому сенсі, що ми хоча б частково увели читача до кола класичної реставраційної справи.

**Про працю реставратора В.М. Яковлев говорить:**

**"Труд его будет с благодарностью оценен современниками и потомством. Но горе, если "художник-варвар кистью сонной картину гения чернит и свой рисунок беззаконный на ней бессмысленно чертит"! Ни "сонной" кисти, ни "беззакония" не должно допускать к делу реставрации. Только тому можно поручать это важное и ответственное дело, чья душа озарена горением великой любви к искусству, а руки вооружены опытом высокого профессионального мастерства. Глаз реставратора должен быть зорек, мозг находчив, рука, как рука хирурга, смела и неутомима." (В.Н. Яковлев. "Художники. Реставраторы. Антиквары". Л., 1966. С. 102).**

**Важко сказати краще за видатного художника, реставратора і мистецтвознавця!**



### РОЗДІЛ ІІІ

---

Трагічна доля  
картини

До історії картини  
"Покійницька  
турецького шпиталю  
в кампанію  
1877 - 1878 рр."

# Т

Полотно, про яке мова піде нижче протягом майже сторіччя було у забутті.

“Помни войну!”

С.О.Макаров



В.М.Семерньов.  
Портрет  
В.В.Верещагіна.  
1986

Так трапилось. Така його доля. Для того, щоб розібратися чому саме, слід зазирнути далеко в історію. А все почалося у 1877 році ...

Воєнна кампанія російсько-турецької війни 1877-1878 рр. розгорталася на двох театрах військових дій: на Кавказі та на Балканах. Сьогодні, однак, мало хто згадує події на Кавказі і майже вся війна асоціюється з подіями, які відбулися на теренах Румунії та Болгарії. Так трапилось, що саме балканські події стали ключовими (Плевна, Шипка, Шейново і т.д.).

Художні кола тодішньої Росії чуйно відгукнулися на події війни. Відомі російські та українські художники при цьому не були осторонь. Активну участь в кампанії брали В.Поленов, П. Ковалевський, М. Каразін, О.Ківшенко, П. Соколов, О.Боголюбов, І. Буткевич, О.Попов, Л.Лагоріо, М. Антокольський, Є.Макаров і, звичайно, В. Верещагін, якого добре знають у Болгарії. Навіть поверхове знайомство з пам'ятниками історії, які присвячені звільненню Болгарії від османів в останній чверті XIX ст. багато разів демонструє вдячність болгарів російському художнику. Ще на початку XX ст. на замовлення міської влади Плевни до Москви були відряджені болгарські художники для того, щоб зробити копії з творів Верещагіна, присвячених війні 1877-1878 рр. у Болгарії.

Верещагін, може, як ніхто інший, найбільш повно і яскраво відобразив події цієї війни. Він пережив її через свій власний трагічний досвід. Поєднання лиха, радості, перемоги та творчості й привели художника до створення безприкладної "Балканської" живописної серії полотен.

Сьогодні у Болгарії бережно зберігаються

копії з картин В.В.Верещагіна. Вони прикрашають стіни Плевенського військово-історичного музею, частина з них знаходиться і у музеї Шипки. Екскурсоводи в Плевенській художній панорамі протягом екскурсії обов'язково вказують глядачам на місце, де знаходився російський художник Василь Верещагін, спостерігаючи за штурмом міста Плевни.

Події, які пов'язані з перебуванням В.В. Верещагіна у Болгарії, незважаючи на їх достатньо широке висвітлення, в тому числі і самим художником в книзі "На війні в Азії і Європі", не вивчені докладно.

Мабуть, ніколи раніше В.Верещагін не замислювався так над сенсом війни, як під час Балканської кампанії. Ці роздуми, які врешті-решт наведуть його до думки, що сенс війни - це смерть, загибель людей; знайдуть своє відображення у серії картин, присвячених російсько-турецькій війні.

До цього висновку художника підштовхнула і жалоба по загиблому рідному брату Сергію, і жах від можливості власної смерті на початку кампанії, коли сам він був важко поранений і ледве не помер в лазареті. Цей висновок був зроблений художником під час переходу його з військом під командуванням молодого М. Скобелева, через Балканські гори.

Якщо розглянути під таким кутом зору всю серію "Балканських" полотен, то картина під назвою "Покійницька турецького шпиталю в кампанію 1877-1878 рр." буде кульмінаційним твором!

Полотно є невід'ємною частиною серії і її кінцевим, тобто, підсумковим елементом. І за своїми габаритами - 182x405 см., і за колоритом, і за сюжетом вона логічно замикає серію робіт, яка складається з таких відомих полотен, як "Перед атакою. Під Плевною", "Атака - третій штурм Плевни" і інші. Ці роботи добре відомі, досить часто репродукувалися. Цього не можна сказати про миколаївську роботу. Навпаки, вона була зовсім забута. Навіть в монографії А.К.Лебедева про В.В.Верещагіна немає не лише її зображення, а взагалі автор дає невірну назву картині - "Шпиталь", тому що, скоріше за все, не бачив цього полотна.

Картина потрапила до Миколаїва у 1970 р. із Москви, з реставраційних майстерень, у жалюгідному стані: полотно було без підрамника, вкрите численними розривами, загальна площа втрат складала 10% від усього фарбового шару. Навіть кромки для натягу полотна на підрамник були відсутні - обірвані. Поганий стан



картини був першопричиною відмови московських фахівців від врятування цього полотна. Картина була передана до Миколаєва без будь-якої надії на її зцілення навіть у далекому майбутньому. У Миколаївському музеї картина була "забута" на 30 років. Єдиний раз її "потурбували" на початку 1980 рр., коли болгарське телебачення робило документальну кінозйомку з пошкодженого полотна.

Авторитетний дослідник творчості В.В.Верещагіна - А.К.Лебедев - посилається на той факт, що картина "Шпиталь" зберігається в музеї артилерії та військ зв'язку в Ленінграді. Запит до ленінградського (нині Санкт-Петербурзького) музею дав позитивний відгук. Фахівці музею в Санкт-Петербурзі відповіли, що дійсно, до 1966 р. вони зберігали у фондах картину В. Верещагіна "Покійницька турецького шпиталю під час кампанії 1877-1878 рр."; робота написана художником у 1881 р., має розміри 182x405 см. Але у 1966 р. картина була передана до Москви, в Центральні реставраційні майстерні і списана із книг обліку музею. Подальша доля картини їм була невідома. Колеги також повідомили, що у 1937 р. ця картина потрапила до їхнього музейного зібрання із військово-історико-побутового музею - колишньої колекції Великого князя Михайла Миколайовича Романова. На полотні зображена покійницька турецьких вояків у місті Плевні. Ситуація,

в якій опинився В.В.Верещагін, дуже добре описана В.І.Немировичем-Данченком, російським військовим кореспондентом, який опинився у Болгарії одночасно з художником. В.І.Немирович-Данченко описує момент відвідання ним разом з художником місця, в якому турки залишали своїх поранених солдат, не маючи змоги ані лікувати, ані доглядати за ними. Таким чином, поранені турецькі вояки були приречені на смерть не лише від поранень, а й від голоду та спраги. Ось що пише відомий журналіст в своїх щоденниках, які були надруковані у Петербурзі у 1879 р.:

"- Давно ли вы здесь? Видели турецкие больницы? - останавливает меня доктор Стуковенко.

- Нет.

- Ну, так пойдёмте.

С нами следует только что приехавший от Гурко наш известный художник В.В. Верещагин. Я нарочно называю фамилии. То, что я расскажу ниже, настолько ужасно, что я сам бы не поверил, если бы не был очевидцем. Мы вошли во двор болгарского дома. Направо и налево несколько деревянных построек. Пахнет - свежераскопанной могилой, точно морозная язва в воздухе. Мы входим наверх по лестнице, где запеклись кровавые лужи, на балкон, весь пол которого покрыт органическими остатками самого отвратительного свойства, ключьями прогнивших тряпок... Отворяют первую дверь - пятеро мертвых. На полах, без

В.В.Верещагін  
Покійницька  
турецького шпиталю  
під час кампанії  
1877-1878 рр.



подстилки в ряд лежат. Один, видимо, к двери полз - так и умер, не достигнув дверей. Головы на полу, глаза открыты. В ранах копошатся черви... В другой комнате двое мертвых и двое живых. Один стоит прислонясь к стене и смотрит на нас блуждающими глазами. Видимо он уже помешался. Не понимает ни по-турецки, ни по-болгарски. Другой лежит между двумя трупами. Вся жизнь у него сосредоточивается во взгляде. К нему наклоняется переводчик - губы полумертвеца шепчут что-то: "воды просит" - четвертый день не ел и не пил ничего... Мы выбегаем отсюда, распорядясь, чтобы живых сейчас же отнесли в больницы.

- Нет, господа, погодите, - желчно останавливает Стуковенко: у нас любят во время сражений летать на конях, восхищаться атаками и героизмом. Пойдемте до конца, я вам всю изнанку вашей войны покажу.

Идем за ним опять. "Не далеко на этой улице в каждом доме" - и действительно в следующем то же турецкая больница. Три комнаты. В одной - пять трупов, в другой - двенадцать. Эти двенадцать рядышком лежат по стенам, плотно один к другому. Глаза одного из темных орбит смотрят на нас - точно живой. Словно и голову-то повернул к нам. Запах чумный. Верещагин бросается к окну и отдирает ставню. В темную комнату врывается свет. Один из трупов шевелится и приподнимает голову, хочет приподняться, но в бессилии падает. И опять его не видно в этой массе лежащих рядом тел. Один только живой и оказался.

"Боже мой, да они даже и перевязаны не были!" - вскрикивает кто-то. Действительно, у всех зияют раны, турецкие доктора, видимо, и не думали подавать помощь своим раненым, когда в Плевне властвовал Осман-паша. И еще десятки и сотни, без преувеличения - сотни, и везде такие же картины. На пятьдесят уже умерших - пятеро и шестеро живых. Все это сюда было снесено с редутов и из траншей и предоставлено на произвол судьбы. Турецкие санитары красной луны несколько не заботились о раненых, иностранные прохвосты, именующие себя медиками, - еще менее. Несчастные умирали один за другим без пищи, без капли воды. Никто о них не думал, никто не входил к ним в эти могилы. Но счастливы были те, которые кончались скоро. Какая страшная участь более легко раненных: по шести дней, по шести ночей проводит одному - среди трупов; в полном безмолвии зачумленного мертвого угла, встречать каждый раз, открывая глаза, недвижимые черты и недвижимые взгляды своих уже бездыханных товарищей... Окна забивались, двери закрыты, каким воздухом приходилось дышать страдальцам, звавшим смерть в молчании этой кельи и забытым смертью! И опять - таки и ночь, и день, каждый час, каждую минуту, рядом с гниющими мертвецами. Не слышать живого голоса, знать, что они оставлены всеми и навсегда. Есть ли мука страшнее этой и что суровая фантазия

Данта рядом с такою действительностью!..". (А.К. Лебедев, "В.В. Верещагин. Жизнь и творчество". М., 1972. С. 336-337).

Враховуючи загибель Сергія Верещагіна під час третього штурму Плевни, а також власних вражень від військового походу зі Скобелевим, від поранення та масової загибелі вояків як російської, так і турецької армій, В.Верещагін вирішив створити найбільш жорстоку щодо правдивості картину про війну. Які підстави є для подібних висновків? Перш за все, саме ця картина є крайньою формою теми забутого солдата, яка була почата художником ще у "Туркестанській серії" полотен. Перше втілення її належить картині "Забутий", на якій В.Верещагін демонструє глядачам тіло непохованого російського солдата. Художник не бачить виправдання цьому факту. Саме це він бажав підкреслити, коли зобразив на горизонті багнети загну російської армії, який пішов і залишив непохованого православного вояка! Реакція царя на це полотно відома - він був страшенно розлючений і звинуватив художника у брехні та наклепі на армію. Однак, запам'ятаємо, що у цьому випадку ми маємо справу з непохованим тілом вже померлого солдата. А на полотні із "Балканської серії" художник зображує залишених поранених вояків, багато хто з яких ще живий! В.І.Немирович-Данченко дає яскравий нарис про той жах, який охопив його та Верещагіна, коли вони у звільненому Плевні щоразу в підвалах житлових будинків натрапляли на подібні місця заживо похованих турками своїх сородичів! У цьому і є принципова різниця між картиною "Забутий" і балканським полотном.

У 2001 році, напередодні славного 160-річчя В. Верещагіна, завдяки фінансовій підтримці з боку "Миколаївського глиноземного заводу" були розпочаті реставраційні роботи над цим полотном. Роботи проводились в осінньо-зимовий період 2001-2002 рр. фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України (м. Київ) - завідувачим відділом реставрації олійного живопису - А.П. Безкровним і реставратором І категорії Т.А. Бичко. Полотно було розгорнуте у залі ІІІ поверху музею у грудні 2001 року. Температура у залах не перевищувала 9°C, що дуже ускладнило процес висихання фарб та лаків. Були значні складності і з виготовленням підрамника для полотна. Перший підрамник, дошки якого були недостатньо товщини і нижня рама деформувалась довелося замінити (його робили в Миколаєві). Пізніше був виготовлений другий підрамник, який привезли із Києва в Миколаїв, де реставратори його і змонтували. Цей підрамник був міцніший і важчий, однак, за своїми технічними параметрами він був оптимальним. Основні роботи були проведені з невеликими перервами в період з грудня 2001 року по лютий 2002 року.

Основні роботи з реставрації твору включали в себе усунення розривів, підведення нових кромки, натяжки полотна на новий підрамник, регенерацію лаку по всій поверхні картини, підведення ґрунту в місцях втрат, а також тонування втрачених місць фарбового шару і, врешті - решт, покриття полотна захисним шаром лаку.

Всі роботи були виконані в повному обсязі у встановлені терміни. Зовнішній вигляд полотна суттєво змінився. Насамперед, завдяки розчистці та регенерації лакового шару вдалося "відкрити" перший план полотна, який раніше через почерніння лаку, взагалі не читався. Завдяки рукам реставраторів з'явився повноцінний перший план із зображенням померлих турків, розташованих у різних позах. Особливу увагу звертав на себе турок у фесці, який розташований у самому центрі першого плану. Обличчя померлого неначе охоплене слабким сявом - такий ефект раніше не зустрічався в творчості Верещагіна. До того ж, у правому нижньому куті картини реставратори під час розчистки зуміли розкрити авторський підпис Верещагіна, характерний для художника: дві заголовні літери В, зроблені чорною фарбою які раніше не читались. На задньому плані, внаслідок розкриття проступили двері до приміщення. Про ці двері згадує В.І.Немирович-Данченко у своїх щоденниках. Саме ці двері вели до вийти, ані увійти.

В цілому картина представляє трипланову композицію в невеликому замкнутому об'ємі. На першому плані біля нижньої кромки полотна лежать три мертвих вояків. На другому плані, ліворуч, біля вікна на нарах, лежать три мертвих тіла і нижче, на підлозі, в один ряд - шість мертвих тіл. Нарешті, в третьому плані, також на нарах чотири мертвих тіла. Загалом шістнадцять мертвих вояків. Джерело світла розташоване ліворуч, це - вікно, яке затягнуте пузирем. В окремих місцях пузир розірваний.

У правій частині картини можна побачити зачинені дощаті двері. Світло від вікна падає на тіло солдата, що лежить під вікном головою до глядача. Його обличчя добре освітлене. Інше добре освітлене місце, знаходиться на тілі турка, що лежить на підлозі. Те, що цей вояк-турок, очевидно: на його голові - червона феска, його обличчя має яскраві національні риси. Інших освітлених місць на полотні немає. Виникає враження, що ці два вояки наче-то протиставлені один одному. Виникає питання, якщо вояк, який лежить на підлозі, турок, а зображена покійницька турецького шпиталю, то кому саме може бути протиставлений цей образ? Тут виникає сумнів: чому вояк на нарах лежить, підтягнувши ноги, чому він не у військовій турецькій червоній фесці? Чому, зрештою, у цього вояка русяві вуса, що взагалі не є характерним для турецького етнічного типу?

Може, це взагалі не турок?

Звернувшись до портрету Верещагіна, який був написаний Миколаєм Крамським, несподівано виникає думка, що в обличчі померлого солдата під вікном є фамільні риси родини Верещагіних. Моделювання лоба солдата, форма носу, колір вусів дуже подібні до образу самого Верещагіна. Навіщо художнику було це робити?

Відповідь підказує аналіз інших несподіванок у полотні. У деяких померлих вояків на ногах чоботи. Добре відомо, що турецька армія не мала в амуніції чобіт, військові в Турції були взуті в облатки сірого кольору та в черевики. А ось російська армія дійсно була взута в чоботи. Звичайно, чоботи могли бути зняті з убитих російських вояків. Але йдемо далі. Під головою у солдата, в обличчі якого ми побачили родинні риси родини Верещагіних ми бачимо ... сірий башлик російського вояка! Усе це разом взятє дає можливість висловити гіпотезу наступного змісту. Ми вважаємо, що в образі солдата під вікном, який протиставлений образу вбитого вояка-турка, В.Верещагін втілює риси обличчя рідного брата Сергія, вбитого під час третього штурму Плевненського редуту. Як відомо, тіло брата не було знайдене і В.Верещагін не зміг сам поховати брата, якого дуже любив. Із численних нотаток художника відомо, і сам він багато разів відзначав, що солдат, вбитий миттєво, застигає у позі з підігнутими ногами та простягнутими вперед руками. У даному випадку, тіло, можливо, Сергія Верещагіна - єдине з підігнутими ногами, тобто, людина або була миттєво вбита, або була ще живою, коли знаходилась в покійницькій. В першому випадку солдат не міг потрапити а ні в шпиталь, а ні в покійницьку. Це побічний доказ на користь того, що, по-перше, В.Верещагін зображує не турка, а скоріше за все рідного брата. По-друге, Верещагін сподівався, що його брат загинув миттєво і не страждав.

Звичайно, це гіпотеза, але ми маємо велику впевненість, що значення цієї картини не лише реквієм за загиблим братом, але й реквієм за усіма загиблими на цій війні солдатами: росіянами, турками, болгарами, румунами. Той же В.І.Немирович-Данченко відзначав, що В.Верещагін із співчуттям ставився до вмираючих турків, яких він бачив у турецьких покійницьких-шпиталях. А якщо це так, то полотно є кульмінаційним і кінцевим в славній "Балканській серії".

Сенс війни - у смерті - такий головний висновок, який зробив художник. Цей висновок він сформулював у тексті книги "На війні в Азії та Європі" і в полотні "Покійницька турецького шпиталю в кампанію 1877-1878 рр.". Жоден з художників, який присвятив свої твори російсько-турецькій війні, не піднімав до таких височин філософського осмислення цих трагічних подій, як Василь Васильович Верещагін.



Голова Миколаївської облдержадміністрації О.М.Гаркуша (ліворуч) оглядає полотно В.В.Верещагіна



Реставратори Т.Бичко та А.Безкровний за роботою.

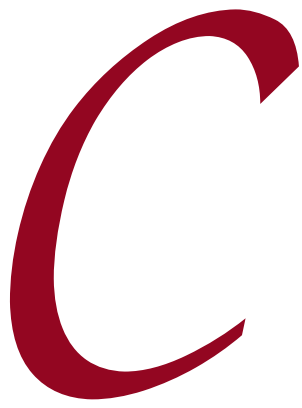


## РОЗДІЛ IV

---

"Зруйнована і часом, і людьми ..."

Історія створення,  
експонування та  
реставрацій картини  
І.К. Айвазовського  
"Пушкін на березі  
Чорного моря"



Кожна  
музейна  
збірка  
по-своєму  
унікальна...

**І.М. Крамської,  
підбиваючи  
підсумок 50-  
річної  
діяльності І.К.  
Айвазовського  
писав:  
"Айвазовский,  
кто бы, и что  
бы ни говорил,  
есть звезда  
первой  
величины во  
всяком случае,  
и не только у  
нас, а в  
истории  
искусств  
вообще."**

**(Н.С. Барсамов  
"Айвазовский в  
Крыму".  
Симферополь.  
1970. С. 40).**



**С**еред десятитисячного зібрання Миколаївського обласного художнього музею ім В.В.Верещагіна є і шедеври. А іноді картини, як люди, мають складну "біографію", в якій відбулися визнання, забуття, воєнні лихоліття, нестатки та інші примхи долі. Дуже цікава історія створення, експонування та двох реставрацій картини всесвітньовідомого художника І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" (1887).

Іван Костянтинович Айвазовський - ушлявлений пейзажист-мариніст, автор морських батальних картин, академік, професор, живописець Головного штабу. Він був членом п'яти Академій мистецтв, уряди багатьох країн нагороджували його орденами. Слава художника сягнула далеко за межі країни. Айвазовський мав виключний талант, в якому щасливо поєднувались якості, конче необхідні для художника-мариніста. Крім поетичного складу мислення, він був обдарований прекрасною зоровою пам'яттю, абсолютно точним зоровим сприйняттям і твердою рукою, яка встигала за стрімким перебігом його творчої думки. Це дозволяло йому працювати, імпровізуючи з вражаючою багатістю сучасників легкістю.

Протягом всього творчого життя Іван Костянтинович вів активну виставкову діяльність. Учасник виставок Петербурзької Академії мистецтв (з 1835); Московського училища живопису, ваяння і зодчества; Товариства заохочування художників;

Товариства південно-російських художників, Всеросійських - 1882 та 1896 років. З 1846 року до кінця 1890-х років відбулося 120 персональних виставок художника.

До свого визначного ювілею - 50-річчя творчої діяльності та 70-річчя від дня народження, І.К.Айвазовський підготував велику персональну виставку, яка стала вершиною його таланту. Серед нових картин, представлених на ювілейній виставці, привертала увагу глядачів і картина "Пушкін на березі Чорного моря". Сам автор вважав її досить вдалою і саме цей твір вирішив подарувати музеєві при Академії мистецтв на постійне зберігання.

І на схилі років, як і в молодості, Айвазовський стверджував славу вітчизняного мистецтва. Тодішня преса писала, що урочистості і вшанування художника носили небачений в Росії характер. Ця дата була широко відзначена в Академії мистецтв. Айвазовський був нагороджений золотою ювілейною медаллю, на лицьовій стороні якої вміщено профільне зображення художника і надпис: "Профессору живописи И.К. Айвазовскому", на звороті в центрі - палітра, увита лаврами з датами 1837-1887, 26 вересня і надпис: "От Императорской Академии художеств. В день 50-летнего юбилея" (Н.С. Барсамов "Айвазовский в Крыму". Симферополь. 1970. С. 39). Айвазовського було обрано почесним членом Академії мистецтв та нагороджено орденом Святого Володимира II ступеня.

До теми зображення образу великого російського поета О.С. Пушкіна художник звертався протягом своєї творчості декілька разів. Він особисто був великим шанувальником таланту поета. Зустріч з Пушкіним, яка відбулася на початку його творчого шляху, мала на нього дуже великий вплив. Більше ніж кому-небудь із сучасників Пушкіна, І.К.Айвазовському був близький і зрозумілий поетичний образ Криму. Це була рідна йому природа, близька йому морська стихія.

Згадуючи про зустріч з О.С.Пушкіним, І.К.Айвазовський писав: "С тех пор и без того любимый мной поэт сделался предметом моих дум, вдохновений и длинных бесед и распросов о нем" (Н.С. Барсамов "Айвазовский в Крыму". Симферополь. 1970. С. 29).

Оскільки зустріч художника з О.С.Пушкіним відбулася незадовго до загибелі поета, то І.К.Айвазовський не зміг скористатися з запрошення поета і відвідати його. Але художник підтримував зв'язки з сім'єю поета. На знак своєї приязні та поваги він

**І.К.Айвазовський  
Пушкін на березі  
Чорного моря.  
1887.  
До реставрації**



подарував Наталії Миколаївні Пушкіній-Ланській свою картину "Місячна ніч біля узмор'я".

Хоча Пушкін пробув у Криму всього 3 тижні проїздом, але природа Криму знайшла своє відображення в його багатьох поетичних рядках. Ці поезії надихали творчість І.К.Айвазовського на багато десятиліть.

Творча спадщина Айвазовського налічує близько 10 творів, де зображений О.С. Пушкін. Для Айвазовського поет невіддільний від Криму і тому зображення поета Айвазовський поєднував з зображенням кримської природи, причому часто пейзажна частина на картині займала основне місце, а фігура поета була доповненням до пейзажу. Так написані картини "Пушкін біля гурзуфських скель", "О.С. Пушкін з М. Раєвською на березі моря", "О.С. Пушкін на вершині Ай-Петрі", на яких Пушкін зображується на фоні південного узбережжя Криму. Картину "Прощання Пушкіна з Чорним морем" Айвазовський написав разом з Репінім.

В 70-річному віці Айвазовський вкотре звертається до теми "Пушкін та море". Однією з причин звернення до неї стало

відзначення у 1887 році 50-річчя від дня загибелі великого поета. Його картина "Пушкін на березі Чорного моря" відтворює образ великого поета та морської стихії, освітлених м'якими полісками вечірнього сонця. Коли дивишся на цю картину, мимоволі згадуєш рядки О.С.Пушкіна:

"Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман,  
Шумы, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан".

Без перебільшення можна вважати, що твір І.К.Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" є кращим у його творчому доробку з означеної теми. Своєрідна унікальність роботи полягає в тому, що художник особисто виписав образ поета О.С.Пушкіна, не звертаючись за допомогою до інших майстрів пензля.

Згідно з останніми науковими дослідженнями, під час реставрації твору у 2003 році, не виникло жодного сумніву, що образ поета писав І.К.Айвазовський. Відомо навіть початковий композиційний задум художника. Спочатку (як показує малюнок

**І.К.Айвазовський  
Пушкін на березі  
Чорного моря.  
1887.  
Після реставрації.**

художника) він хотів зобразити поета на повний зріст на березі Чорного моря, а потім змінив задум і зобразив цього напівлежачим та споглядаючим красу моря.

І.Ю. Репін говорив, що успіх рами - це 50% успіху картини. В цьому жарті є багато правди, адже рама може як прикрасити картину, так і спотворити її. Відомо, що для картини "Пушкін на березі Чорного моря" Айвазовський спеціально замовляв раму, виконану за власними ескізами. Ця вкрита позолотою рама виконана із дерева та гіпсу, прикрашена різьбою та ліпними прикрасами. Її виготовив відомий петербурзький позолотник О. Поссе, про що свідчить мідна табличка з написом:

"О. POSSE. VERCOLDER. KASANSKAIA, 44. Ретеозб."

Рама дуже красива та надзвичайно важка. Вона також має художню цінність і завжди привертає увагу глядачів. На щастя, її велика вага стала її своєрідним оберегом і у свій час вберегла від викрадення.

Історія перебування та експонування картини в декількох місцях упродовж більше 100 років існування впливали на її "біографію". Деякі сторінки цієї "біографії" дуже болісні і навіть трагічні.

Але згадаємо про щасливий початок: успішне експонування картини на ювілейній виставці художника та передачу її автором до музею Імператорської Академії мистецтв. Тут картина належним чином зберігалася 27 років.

А 1914 рік докорінно змінив "життя" картини.



Фрагмент картини до реставрації

Разом з іншими творами її відправили у далеку подорож: з північної столиці Петербурга до південного українського міста Миколаєва. Подорож залізницею не була простою. Та, нарешті, всі труднощі залишилися позаду і цінний вантаж прибув до місця призначення. Миколаївський художній музей ім. В.В. Верещагіна приймав дорогоцінні експонати, які були передані Російським музеєм Олександра III в Петербурзі та Академією мистецтв. Перша колекція музею налічувала більше 200 творів.

Під почесним інвентарним номером 1 (один)

у збірку ввійшла картина І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря". Вона відразу стала окрасою колекції та улюбленою картиною багатьох відвідувачів. Художні музеї - скарбниці державного значення. Згідно з реєстром 1914 року, грошова еквівалентна вартість картини становила 10000 золотих рублів. На початку ХХІ століття її ціна неймовірно зросла в будь-яких грошових одиницях. Але не тільки ця обставина визначає цей твір шедевром. У мистецтва немає однозначної ціни! Воно - безцінне, як і Людина, як і Життя.

Які ж обставини змусили привести шедевр світового значення твір І.К.Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" до двох реставрацій? Спробуємо це детально з'ясувати, пам'ятаючи, що основними причинами руйнації творів мистецтва є особливості творчого методу художника, неякісні матеріали (грунт, фарби), які використовує майстер, неналежні умови зберігання художнього твору та механічні пошкодження під час переміщення.

Багаторічні спостереження реставраторів, які працювали над картинами Айвазовського, дозволяють визначити деякі особливості технології живопису художника, з яких витікають причини частих "захворювань" творів.

Незважаючи на те, що техніка письма, підбір фарб та матеріалів протягом багаторічної творчості художника (майже 70 років) змінювались, основний метод його роботи був незмінний. Айвазовський писав дуже швидко, не перевантажуючи полотно фарбовим шаром, часто настільки тонко і прозоро, що просвічувалося полотно.

Такий метод роботи з точки зору технологічних вимог є одним із кращих. По-перше, фарбовий шар, нанесений в один прийом, є монолітною плівкою, яка виключає можливість розшарування в результаті відсутності зчеплення між шарами фарб. По-друге, тонкий фарбовий шар, який ми часто зустрічаємо на картинах І.К.Айвазовського, висихає рівномірно, тим самим виключається можливість появи кракелюра (характерних тріщин), який, зазвичай, є наслідком нерівномірного та неодновременного висихання шарів фарби.

Таким чином, можна сказати, що метод роботи Айвазовського не був причиною "захворювання" картини "Пушкін на березі Чорного моря". Значить, розгадку її незадовільного стану слід шукати в якостях матеріалів, якими користувався художник та в умовах зберігання.

Велике значення має якість заґрунтованого полотна. Як відомо, художник використовував чисто олійні, напіволійні та емульсійні ґрунти. Міцність сполучення - результат проникнення зв'язуючої речовини із фарб на плівку ґрунту. Чисто олійний ґрунт не має здатності вбирати в себе зв'язуючу речовину, тримає на собі фарбовий шар тільки механічно, не міцно. Міцніше

тримають фарбовий шар напіволійні та емульсійні ґрунти. Також вони надають живопису вигляд матової поверхні.

Про детальний аналіз причин реставрації творів художника-мариніста ми дізнаємося зі статті О.І.Глобачової та І.М.Тихомирової "Реставрація картин І.К. Айвазовського" (в книзі "Возрожденные шедевры", М., 1963). Автори наводять дані про те, що в хімічній лабораторії Державних центральних художніх реставраційних майстерень (м. Москва) були зроблені аналізи ґрунтів 30-ти картин Айвазовського, починаючи з перших, виконаних ще у роки навчання в Академії мистецтв ("Вид Амальфі поблизу Неаполя" - копія з картини Щедрина (1834), і закінчуючи останніми творами художника, написаними у 1899 році, за рік до смерті (аналізи були зроблені ст.н. співробітником центру Є.В. Сорокіною). В результаті було встановлено, що з 1880-х років у Айвазовського переважають напіволійні і емульсійні ґрунти. Олійні ґрунти зустрічаються у роботах рідко і часто на картинах невеликого формату.

Результати аналізів підтверджують висновок визначного дослідника творчості І.К.Айвазовського Миколи Степановича Барсамова, який вважав, що з 80-х років змінюється техніка письма художника: він віддає перевагу матовій поверхні картин і більш широкому, узагальнюючому живопису.

Картина Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" написана у 1887 році, тобто належить до вказаного вище періоду і при належному зберіганні могла б дуже довго мати експозиційний вигляд.

Та іноді історичні обставини дуже сильно впливають не тільки на життя музеїв, а й на життя цілих країн.

Картина Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" з 1914 року, протягом всього довоєнного періоду, експонувалась у Миколаївському художньому музеї, який містився у колишньому будинку гауптвахти морського військового відомства. Музей був розташований поряд з Флотським бульваром, улюбленим місцем відпочинку. Ця обставина сприяла тому, що миколаївці часто відвідували музейну експозицію, а багато з них спеціально приходили помилуватися картиною відомого художника-мариніста.

На превеликий жаль, у період Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років колекція музею ім. В.В. Верещагіна не евакуйовувалась і була по-варварськи пограбована німецько-фашистськими загарбниками і, можливо, місцевими жителями. Ці трагічні обставини змінили "життя" шедевру.

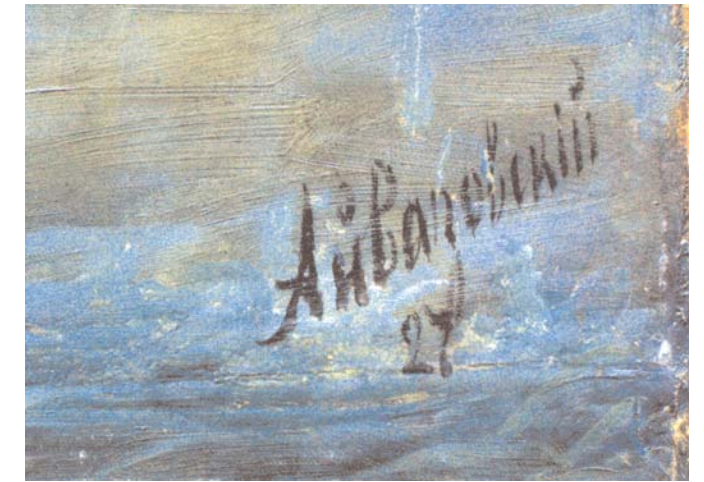
Під час окупації Миколаєва до художнього музею часто приходили німецькі офіцери і забирали собі твори, які їх зацікавлювали. Полотно Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря", було, очевидно, поспіхом

вирізано німцем по периметру із рами (невеликий шматок полотна залишився на підрамнику в лівому верхньому куті із зображенням неба).

Якісь невідомі нам обставини перешкодили німцям вивезти полотно із Миколаєва. І цей шедевр був складений вчетверо і згорнутий, але все-таки залишився у місті. Відразу після звільнення міста це полотно знаходилося на складі трофейної зброї обласного воєнкомату, де слугувало підстилкою під зброю. Внаслідок чого полотно мало численні пориви (особливо в місцях, де було згорнуто), втрати та потертості, злами фарбового шару, численний кракелюр.

Саме в такому жахливому стані знайшов знамениту картину І.К.Айвазовського миколаївський художник П.П.Степаненко. Це була милостива посмішка долі серед лихоліття війни, грабежів, пожеж, сліз, відчаю та величезних руйнувань. З'явилась надія, що "зранений" шедевр пощастить зберегти.

За спогадами нині, нажалі, покійного П.П. Степаненка, коли радянські війська звільнили місто Миколаїв від німецько-фашистських загарбників у 1944 році, у місті проводилась мобілізація до лав Радянської Армії. Його викликали до військового і запропонували написати портрет Й.Сталіна. У художника не було ніякого полотна, про що він відразу і доповів. Тоді йому запропонували піти на склад трофейної зброї, де лежить великий шматок якогось полотна і відрізати потрібний



Підпис І.К.Айвазовського на полотні "Пушкін на березі Чорного моря"

розмір. Ми можемо тільки уявити величезний подив та неймовірну радість художника П.П.Степаненка, коли він, розгорнувши брудне полотно, впізнав відому картину "Пушкін на березі Чорного моря" пензля І.К.Айвазовського. Він зумів довести цінність своєї знахідки радянським військовим начальникам, і вони погодилися з думкою, що цю знахідку потрібно негайно передати до художнього музею. Так оригінал було врятовано і картина повернулася до музейної збірки. На той час колекція становила 36 живописних і 18

скульптурних творів. Це все що залишилось від довоєнного зібрання!

Звичайно, що у такому жалюгідному стані знаменита картина не могла експонуватися тому потребувала негайної реставрації. Але у цей важкий повоєнний період держава не могла надати кошти для реставрації, і полотно зберігалось у фондах музею. Весь цей час картина "хворіла" на очах музейних співробітників, які як могли піклувалися про неї.

Нарешті в 1946 році твір І.К.Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" був реставрований київським реставратором Невкритим. Методологія, яку використовував реставратор відповідала рівню того часу і була далека від сучасного. Та завдяки саме цим реставраційним втручанням стала неможливою подальша руйнація шедевр. Невкритий зробив все, на той час можливе, використовуючи доступні матеріали. Він з'єднав полотно з окрайками тваринним клеєм. Місця розриву полотна проклеїв клеєм до 20 см. завширшки, а поверх розриву наклеїв дрібно-зернисту смужку полотна шириною до 4 см. По центру картини проклеїла авторського полотна становила близько 30 см., а наклеєна смужка обгорткового паперу в місцях розриву дорівнювала 3 см. Авторський лак з живопису в процесі реставрації не видалявся, а місця втрат авторського живопису були місцями тоновані без підведення ґрунту. Але коефіцієнт переломлення світла на живописі зі старим лаком і тонуваннями - різний, тому ідентичного враження авторського живопису досягти не вдалось. Тоді реставратор був змушений корпусним шаром фарби переписати весь кам'янистий берег, а також море і хвилі внизу біля берега. Втрати авторського живопису на крутому березі другого плану також були тоновані в тон авторського живопису, покритого лаком.

З метою об'єднання тонувань і авторського живопису увесь скелястий берег був покритий тонованим коричневим лаком. По периметру картини суцільний запис авторського живопису від - 8 см. від краю полотна до 29 см. у верхньому лівому куті. Численні записи берега, моря і неба, запис одягу та обличчя О.С. Пушкіна не давали автентичного враження. Картина мала видимі випуклості на місцях з'єднання полотна, особливо виділялася вертикальна лінія по середині полотна, яка виглядала як "старий шрам" від рани, нанесеної безжальною війною.

З часом недоліки повоєнної реставрації ставали дедалі помітнішими. Особливо це стало помітно, коли у 1986 році колекція музею розмістилася за адресою Велика Морська, 47. У світлій просторій залі картина, як і раніше, вражала своїми розмірами (212х314 см), але старожили

міста, згадуючи її початковий вигляд, з жалем відзначали, що картина вже не передає у повній мірі неповторного авторського живопису І.К. Айвазовського. Полотно дійсно мало деформації, тонування і записи авторського живопису змінили її колір. Як авторський так і лак, нанесений реставратором, поживкли, до того ж його пізніший шар у місцях кракелюру пройшов на зворотний бік. Картина втрачала експозиційний вигляд. Невблаганний час та обставини руйнували шедевр.

Потрібно зважити на те, що обставини повоєнної реставрації важко з'ясувати чітко у зв'язку з відсутністю в архіві художнього музею ім. В.В. Верещагіна будь-яких документів про цю реставрацію. Фактично, єдиними документами, де зафіксовано факт першої реставрації, є "Картка наукового опису картини І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" та запис у "Книзі надходжень на постійне зберігання".

Ці документи свідчать, що реставрація твору була здійснена у 1946 році. Однак існує поширена серед наукових співробітників старшого покоління думка (вони спираються на свідчення очевидців та перекази), що реставрація картини була проведена у 1951 році. У зазначених вище документах фігурує прізвище київського реставратора Невкритого (на жаль, ім'я та по-батькові ніде не зафіксовано) як людини, яка самотужки здійснила цю важку реставрацію. Але також існує версія, що до художнього музею приїздила ціла група реставраторів із Києва, а Невкритий лише один із них.

Звернення до Національного науково-дослідницького реставраційного центру України у Києві не додали ніякої нової інформації з питань датування реставрації твору та прізвищ і імен реставраторів. Закономірне запитання: звідки відомі такі конкретні подробиці технології повоєнної реставрації?

Цими науковими дослідженнями поділився з нами Микола Федорович Титов - професор, завідувач кафедри реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, який досліджував уже реставроване полотно, перш ніж приступити до складної другої реставрації. Він проводив дослідження твору в ультрафіолетових променях та чітко виявив місця записів авторського живопису попереднім реставратором. Дослідження в інфрачервоних променях дали змогу побачити початковий композиційний задум І.К.Айвазовського, де видно малюнок фігури О.С. Пушкіна.

Разом з М.Ф. Титовим над реставрацією шедевр працював і миколаївський реставратор Дмитро Леонідович Боляков - старший викладач кафедри реставрації та графічного дизайну Миколаївської філії Київського національного університету

культури і мистецтв.

У процесі реставрації використовувались такі методи, як візуальна експертиза, дослідження полотна за допомогою інфрачервоних та ультрафіолетових променів, хімічні аналізи.

Робота реставраторів тривала досить довго: травень-вересень 2003 року, що пояснюється складністю реставрації, яка здійснювалась безпосередньо у музеї.

Як тільки картина з підрамником була знята з рами, розпочалася технічна стадія реставрації. Спочатку була нанесена профілактична заклеїка з цигаркового паперу, а в місцях розривів полотна - додатково два шари міколентного паперу. Видалення забруднень зі зворотної сторони здійснювалось без зняття з підрамника губкою, видалення лаку скальпелем, видалення клею за допомогою мильної пінки, скальпеля та ватного тампону. Розриви полотна, не закриті підрамником, з'єднали методом "у стик".

Після цього картину зняли з підрамника і поклали на паркетну підлогу, вкриту ДВП і газетним папером, розтягнули і закріпили, прибивши дерев'яними рейками полотна до підлоги. Потім очистили зворотну частину, яка була закрита підрамником, від забруднень, з'єднали розриви полотна по периметру картини методом "в стик". Натягнули картину на підрамник. Підвели ґрунт.

Дуже складна частина реставрації - це робота безпосередньо з лаковим та фарбовим шаром.

Витончення авторського та реставраційного лаку (покриття 1946 р.) проводилось у декілька етапів по всій площі картини: спочатку зняли приблизно половину лаку по всій площі, на другому етапі зняли майже весь лак по всій площі, на третьому етапі провели довіривнювання залишку лакового покриття. Потім зняли суцільні записи авторського живопису (які зробив повоєнний реставратор) до авторського (Айвазовського) лаку. Витончили авторський лак до 3/4. Це дуже складний процес, який може проводити тільки реставратор дуже високого рівня, що і було з блискою майстерністю зроблено М.Ф. Титовим.

Після проведених вище згаданих етапів реставрації став дуже чітким кракелюр з сіткою осипань фарбового шару. Згідно з новітньою методологією реставрації тонування втрат проводиться виключно в місцях осипання фарби. Нанесення реставратором тонувань на авторський фарбовий шар забороняється! Тонування втрат проводилось після нанесення ґрунту в місцях втрат авторського живопису спочатку акварельними, а потім олійними фарбами, тонким лесирувальним шаром, дуже тонкими колонковими пензлями № 1, 2. Після висихання фарбових тонувань картина

була покрита захисним лаковим покриттям. Для цього використовувався безбарвний фісташко-акриловий лак.

Першими глядачами відновленої картини, звісно, були співробітники художнього музею. Вони побожно споглядали за полотном, яке немовби наповнилось свіжим, вологим морським повітрям. Стали видимі найменші нюанси рожевих, лілових, синіх, жовтих кольорів вечірнього неба. Чітко виступили хребти гір та пагорби. На передньому плані ніби дійсно просвічувався пісок серед грайливих хвиль, які здіймали білу, як мереживо, піну. На фоні чудового морського пейзажу надзвичайно виразним став образ О.С. Пушкіна.

В результаті кропіткої роботи до експозиції музею повернувся знаменитий твір талановитого художника-мариніста, на якому зупинено процеси руйнувань, усунені записи, які робили невідомим авторський живопис, зняті шари поживлого і забрудненого реставраційного лаку, який змінював колорит картини, філігранно точно нанесені тонування на місця втрат фарбового шару. Використовуючи найновітніші досягнення сучасної реставраційної справи XXI-го століття, картина І.К.Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" була дуже вдало відреставрована самовіддано закоханими у свою справу людьми, реставраторами М.Ф. Титовим і Д.Л. Боляковим.

Реставрація - це справжня наука, яка потребує специфічних знань і досвіду, і, навіть, покликання. Майстер-реставратор повинен щасливо поєднувати у собі вміння художника зі знаннями мистецтвознавця та історика, чисто ремісничу вправність техніка з методами вченого-аналітика. Таким є ідеальний тип реставратора. Але складність та багатогранність подібних якостей, звичай, зустрічаються доволі рідко. Таких реставраторів одиниці. На щастя, саме такі професіонали працювали у Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна.

Спостерігаючи за кропіткою працею реставраторів, відчуваємо велику повагу та захоплення їх повною самовіддачею творчому процесу. Бо інакше як творчістю не можна назвати їх зримий та невидимий зв'язок з ушкодженим полотном, яке вони "реанімували".

Благословенне ім'я великого художника-мариніста Івана Костянтиновича Айвазовського, який подарував світові шедевр-картину "Пушкін на березі Чорного моря".

Та, без сумніву, заслуговують шани і реставратори, які відродили полотно для подальшого експозиційного життя. Їм присвячуються ці поетичні рядки.



Фрагмент картини до реставрації



Зворотній бік картини І.К.Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря"

## ПРИСВЯТА РЕСТАВРАТОРОВІ

Зруйнована і часом, і людьми,  
Вона, як болісна суцільна рана,  
Благає німо їй допомогти,  
Чудового художника картина.

З поривами, як ранами на тілі,  
Безпомічна, мовчить вона, не в змозі  
Тримати більше сльози кольорові;  
Їх мовчки розсипає по підлозі.

Працюєш ти не день один,  
Не помічаючи швидких годин,  
Та плину днів важких,  
Під тягарем гріхів чужих.

То скальпель, то палітра у руках,  
То острах, то надія у очах.  
Відновлюєш то думкою, то пензлем  
З відкритим, щирим і натхненним серцем.

З полону пилу та віків,  
Виходить сльиво кольорів  
Та оживляє стомлену картину,  
Наповнюючи світлом без упину.

Художник їй подарував життя,  
Та доля не була її щаслива,  
А завдяки тобі вона жива,  
Та вийшла назавжди із небуття.

Л. Одегова



## РОЗДІЛ V

---

Повернення із  
забуття:  
"Христос та  
багатий юнак"

# Б

## Вирішення проблеми реставрації є одним з найгостріших питань сучасної музейної роботи в Україні

“Многие думая, что они смогут все купить за свои богатства, сами, прежде всего, продали себя”

Франсис Бэкон

Брак коштів не дозволяє музеям повноцінно виконувати своє головне завдання - зберігати та популяризувати мистецьку спадщину. На жаль, часто буває так, що роботи, які є гордістю музейної колекції, були знаковими у творчому доробку митців, залишаються невідомими для широкого кола глядачів. У межах програми "Відродження шедеврів" друге життя отримала і робота Ф.П.Чумакова "Христос та багатий юнак" (1866-1867 рр.). Відреставрована робота дійсно стала прикрасою музичного салону та дозволила значно покращити якість експозиції музею. Полотно належить пензлю відомого художника-академіка Ф.П.Чумакова та має свою власну багатотрагедійну історію. Митець народився у Петербурзі у 1823 році. Він навчався у петербурзькому театральному училищі, звідки перейшов до Академії Художеств пенсіонером Товариства заохочення художників. Видатні художники того часу - К. Брюллов та П. Басін помітили



Ф.П.Чумаков.  
Христос та багатий юнак.  
1866-1867  
До реставрації

його обдарованість, тому підтримували його подальше навчання. У 1847 році йому було присуджено малу та велику срібні медалі за дві портретні роботи літнього чоловіка. Через хворобу художник був вимушений перервати

навчання та виїхати до Італії. Повернувшись звідти, він представив на академічну виставку 1852 року дві роботи: "Вакханка" та "Дівчина із Альбано, поблизу Риму", за які отримав звання академіка. У 1857 році він знов виїжджає за кордон. Подорожуючи Європою, художник зупиняється у Франції та оселяється у Парижі, де не раз бере участь у виставках. Паризька критика схвально ставилась до його полотен, що сприяло визнанню Ф.П.Чумакова серед художньої богеми французької столиці. Саме у цей час були написані дві роботи, можливо, близькі за розміром: "Катування Христа" (придбане французьким урядом у 1865 році) і "Христос та багатий юнак". Остання робота була придбана імператором Олександром II та передана до академічного музею в С.-Петербурзі. На полотні зображена сцена з біблійної притчі "Зручніше верблюду пройти крізь вушко голки, ніж багатому увійти у царство Боже" (Ев. від Матвія, гл. 19, ст. 16-24). Академічна Рада найшла цю роботу "як по композиції так і по виконанню, чудовим витвором російської школи". Ф.П.Чумаков отримав орден Св.Анни 3-го ступеня за значні досягнення в історичному живописі та як заохочення його художньої діяльності (про це повідомив Ф.І.Булгаков в книзі "Наши художники", яка вийшла в С.-Петербурзі, у 1890 році (томъ 2-й; с. 243-244). Слід зауважити, що раніше картина дуже сподобалась великій княгині Марії Миколаївні, президенту Академії художеств, яка відвідала в 1865 р. майстерню Ф.П.Чумакова у Парижі та придбала декілько його робіт.

Полотно "Христос та багатий юнак" пізніше, у 1914 році, було передано імператором Миколою II до Херсону, де розпочав роботу художній відділ історичного музею. Однак після припинення існування цього відділу, картина потрапила до фондів, де знаходилась у жалювому стані: була зірвана з підрамника, мала численні пошкодження. В такому стані вона, намотана на бобіну, була передана до Миколаївського художнього музею ім. В.В.Верещагіна у 1956 році. Саме із Херсону вона поступила вже під назвою "Христос та багатий юнак", що, до речі, більш точно відповідає тексту Євангелія.

З моменту переїзду цей витвір мистецтва стає постійним мешканцем музейних сховищ на довгі 48 років. Другий день народження картина отримала у 2004 році, коли полотно було передане на реставрацію.

В рамках програми "Відродження шедеврів" за реставрацію роботи взявся відомий київський фахівець, завідувач кафедри реставрації Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Микола Федорович Титов. Допомігав йому миколаївський реставратор Дмитро Леонидович Боляков.



Протягом семи місяців, - з квітня по жовтень 2004 року, шляхом кропіткої праці реставраторів, була проведена колосальна за обсягом робота щодо врятування картини та її повернення до глядачів.

Реставрація картини проходила безпосередньо в залах музею. Паркетну підлогу музею було застелено ДВП, а зверху покладено цигарковий папір, на який розгорнули картину. Картина мала стійкі деформації полотна, численні горизонтальні та вертикальні прориви, прорізи, проколи полотна, причому на прориви та прорізи полотна всередині картини були накладені латки зі зворотного боку. Так, ліворуч, на зображенні спідниці жінки, що стоїть, на відстані 50 см. від нижнього краю картини - три прориви. Прорив полотна довжиною 4 см. був і на зображенні сідців під ногою багатого юнака.

Праворуч інше пошкодження полотна на зображенні спідниці (біля коліна) молодої жінки, що сидить з дитиною на відстані 60 см від правого боку підрамника та 80 см. від нижнього боку, другий прорив у 35 см. від нижнього краю картини, прорив з латкою зі

зворотного боку на зображенні неба над головою Христа на відстані 28 см. від верхньої планки.

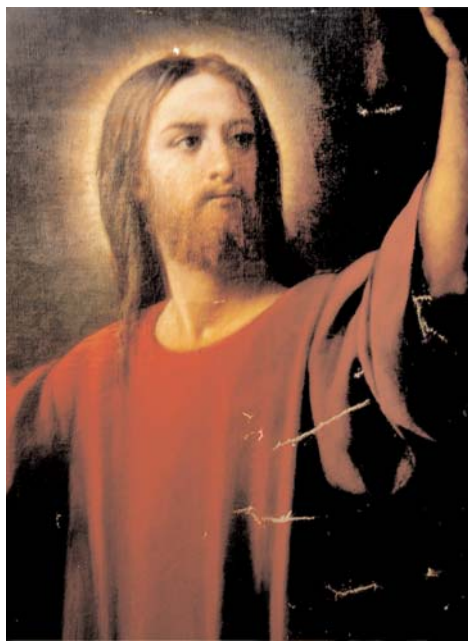
Численні прориви та потертості полотна без накладання латок зі зворотного боку в місцях пошкодження полотна по периметру картини на зламі по краю підрамника. По верхньому краю картини кутові прориви полотна по краю підрамника до 8 см. вгору і вниз по підрамнику. Внизу картини, ліворуч, кутові прориви полотна по зламу підрамника - 20 см. по нижній планці і 8 см. вгору по зламу підрамника.

Праворуч кутовий прорив довжиною 26 см. по нижній планці та 4 см по боковій, ще вище по боковій планці розриви полотна до 6 см. паралельно до нижньої планки. На відстані від неї 3, 10, 13, 15, 18, 25 см. - дрібні прориви по зламу полотна на нижній планці підрамника. Це свідчить про те, що прориви без латок більш пізнішого походження.

Грунт фабричний, щільний, зв'язок ґрунту з основою задовільний, численні подряпини з втратою ґрунту по периметру та місцях проривів полотна, на зображенні облич, одягу.

Ф.П.Чумаков.  
Христос та багатий юнак.  
1866-1867  
Після реставрації

Фрагмент картини.  
Зображення  
Христа.  
До реставрації.



Техніка виконання: багат шаровий олійний живопис. Фарбовий шар в світлих місцях товстий, щільний, на східцях, колоні та стіні храму писаний за допомогою мастихіну, обличчя, одяг Христа та багатого юнака написані з нанесенням щільного фарбового шару. Натопн на другому плані картини написаний тонким фарбовим шаром. Дуже цікавим було дослідження пігментів, які використовував у роботі Ф.П.Чумаков.

За мікрохімічними лабораторними дослідженнями компонентів живопису виявлено:

Грунт - олійний, наповнювач - свинцеве білило (проба № 10)

Білий пігмент - свинцеве білило.

Жовтий пігмент - жовтий залізооксидний (ймовірно вохра).

Червоні пігменти:

одяг Христа - кіновар з домішкою червоного залізооксидного пігменту;

коричневий пігмент - умбра (проба № 9).

Сині пігменти: - берлінська лазур (проба № 2);

берлінська лазур із додачею залізооксидного пігменту (проба № 7).

Зелений пігмент - хромовий або смарагдовий зелений у суміші з берлінською лазуррю та жовтим залізооксидним пігментом (проба № 6);

Чорний пігмент кістка палена (проба № 8.)

У процесі проведення реставраційних робіт було зведено прориви полотна методом "у стик" за допомогою полівінілбутиралевого клею. В місцях накладання латок зі зворотного боку були продавленості полотна на зворотній бік. З лицьового боку ці продавленості були зашпакльовані сумішшю олії та крейди без вирівнювання ґрунту. Тому спочатку було видалено шпаклювку з лицьового боку, а потім зі зворотного боку були зняті латки, видалені залишки клею. Прориви полотна зведені методом "у стик" та накладені нові латки. Зворотна сторона картини була розчищена від поверхневих забруднень за допомогою гумки та пілососа.

З лицьового боку був підведений ґрунт, зняті записи з авторського живопису розчинником: етиловий спирт плюс деміксид в пропорції 1:1,

зтоншено лакове покриття розчином спирту, пінену та деміксиду (1:1:1).

Після висихання лакового покриття були зроблені тонування фарбового шару в тон авторського живопису з елементами реконструкції. Для тонування використовувались акварельні та олійні фарби, а також реставраційні фарби фірми "Меймері" (білило та ультрамарин).

Через місяць, після висихання фарбового шару, картина була покрита захисним шаром лакового покриття. З цією метою була використана суміш піхвового лаку з піненом у пропорції 1:1.

Внаслідок проведених реставраційних заходів картині було надано експозиційного вигляду. Вона успішно повернулася до наукового обігу та стала окрасою музейної колекції.

Картина Ф.П. Чумакова "Христос та багач", або, як вона фігурує в інвентарних книгах музею "Христос та багатий юнак" - дуже рідкісний твір для цього художника, тому що він більше відомий як чудовий портретист. До того ж вона є другою складовою частиною своєрідного диптиха (перша частина залишалась, як читач вже знає, у Франції). Історія образотворчого мистецтва не доносить до нас відомостей про інші історичні або релігійні композиції у Ф.П.Чумакова. Тим більш цінним стає володіння музеєм знаковим полотном відомого російського художника. Але у цій картині є ще одна особливість ...

Для того, щоб цю особливість з'ясувати, необхідно повернутись до сюжету полотна. Нагадаємо читачу зміст новозаповітної оповіді, яка так зацікавила російського художника. В розділі 19 Євангелія від Святого Матфея читаємо:

"16. И вот, некто, подойдя, сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?"

17. Он же сказал ему: что ты называешь Меня благим? Никто не благ, как только один Бог. Если же хочешь войти в жизнь вечную, соблюди заповеди.

18. Говорит Ему: какие? Иисус же сказал: не убивай; не прелюбодействуй; не кради; не лжесвидетельствуй;

19. почитай отца и мать; и: люби ближнего твоего, как самого себя.

20. Юноша говорит Ему: все это сохранил я от юности моей; чего еще недостает мне?"

21. Иисус сказал ему: если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною.

22. Услышав слово сие, юноша отошел с печалью, потому что у него было большое имение.

23. Иисус же сказал ученикам Своим: истинно говорю вам, что трудно богатому войти в Царство Небесное;

24. и еще говорю вам: удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие."

Дидактичний зміст сюжету, насамперед, у

тому, що неможливо водночас дбати про духовне і матеріальне. Христос демонструє своїм учням і всім тим, хто прийшов на зустріч з ним, у тому числі й фарисеям, неможливість одночасно володіти майном і думати про життя на землі, намагаючись при цьому готувати себе до майбутнього вічного життя та перебування у царстві Божім

Тут варто пригадати, що друга картина Ф.І. Чумакова на євангельський сюжет була присвячена стражданню Господа, коли його кували після захоплення. Виникає запитання: чому саме художник Чумаков обирає два, на перший погляд, зовсім різні епізоди із життя Христа?

У першому випадку (картина "Христос і багатий юнак") ми бачимо Христа в силах, коли він роз'яснює своє навчання людям, головний сенс якого у первинності духу перед усім іншим. У другому випадку (картина "Катування Христа") ми бачимо Ісуса знесиленого, якого катують і з якого знущуються ті самі люди, до яких він нещодавно звертався зі словами любові та правди.

У першому випадку ми бачимо Христа-переможця, який засоромив юнака, вказавши йому на вірний шлях до врятування душі, шлях до царства небесного. А у другому випадку ми бачимо Христа, який демонструє всім людям, що шлях до царства Божого пролягає через страждання.

На нашу думку, ключовим положенням у підборі сюжетів для Ф.П.Чумакова стали слова Ісуса Христа щодо того, хто потрапить в царство небесне, а хто - ні, які він говорить наприкінці цього розділу Євангелія від Святого Матфея:

"30. Многие же будут первые последними, и последние первыми."

Ці слова начебто знову звернені до пихатого юнака, який сьогодні перший, завдяки багатству, але він уже буде останнім у черзі до життя вічного у царстві Божому. Але у картині Ф.І.Чумакова "Катування Христа" останнім був сам Ісус, тому що йому йти до страсти.

Звернення до християнства у ті часи є дуже характерним для російського живопису. Нагадаємо, що в 1857 році Олександр Іванов завершує свою роботу "Явлення Христа народу". Незадовго до Чумакова, в 1863 році Микола Ге закінчує працювати над полотном "Таємна вечеря".

Іванов звертається до теми явлення месії як планетарного явища. Для нього явлення Христа адекватно появі надії на зміни в житті, в суспільстві, в країні. Для М.Ге звернення до таємної вечері - насамперед, розкриття теми зради, тому що у його найтяжчому варіанті, коли учень зраджує свого вчителя.

Чумаков обирає сюжет, на нашу думку, характерний і для російської літератури того часу, а саме - тему вибору. Що обрати: тимчасову яскраву радість сьогоднішнього на землі або вічне радісне життя на небі? Недаремно Христос каже в цьому розділі Євангелія, відповідаючи на запитання своїх учнів: щодо того, а хто зуміє врятуватися? На



Фрагмент картини.  
Юнак.  
До реставрації

що він відповів:

"26. А Иисус, воззрев, сказал им: человеку это невозможно, Богу же все возможно."

Багатий юнак, не зумів відмовитися від багатства, тому що він - людина. А сам Ісус пішов на страту, тому що він - Бог. І лише Бог був спроможним йти на страту заради багатого юнака так само, як і заради порятунку. Він прийняв страждання і смерть заради всіх.

Таким чином, значення картини Ф.П. Чумакова стає дуже важливим у російському мистецтві. Вона посідає важливе місце у серії християнських полотен видатних майстрів середини XIX ст. Якщо в роботі Олександра Іванова глядач вперше зустрічається з месією, а у Миколи Ге він замислюється над темою зради, то у Федора Чумакова перед глядачем на повний зріст виростає проблема врятування власної душі. А від так значення цієї картини в історії російського мистецтва дуже вагоме. На нашу думку, вона справедливо стоїть поряд з кращими творами О. Іванова та М. Ге.

І ще одне зауваження. Христос все ж таки дає всім людям надію на врятування. Про це ми читаємо у Святого Матфея:

"27. Тогда Петр, отвечая, сказал Ему: вот, мы оставили все и последовали за Тобою; что же будет нам?"

28. Иисус же сказал им: истинно говорю вам, что вы, последовавшие за Мною, - в пакибытии, когда сядет Сын Человеческий на престоле славы Своей, сядете и вы на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых.

29. И всякий, кто оставит дома, или братьев, или сестер, или отца, или мать, или жену, или детей, или земли, ради имени Моего, получит во сто крат и наследует жизнь вечную."

Так, надія завжди залишається, тому в більшості з присутніх на картині персонажів ми бачимо в очах світло віри та надії. Зруйнований безбожниками та часом, цей, безперечно, талановитий, але забутий витвір російського мистецтва середини XIX ст. сьогодні знову прикрашає зали музею. У прямому сенсі робота справді відроджена із небуття.



Фрагмент  
ушкодження



Фрагмент  
пошкодженя  
зображення



Прорив полотна





## РОЗДІЛ VI

---

Доля  
"Забутого  
солдата"

# В

“Подобно тому, как самым большим физическим злом является смерть, так самым большим моральным злом является, конечно, война!”

Вольтер

Ця картина добре знайома відвідувачам музею

**В**елика за розміром, в будинку на Великій Морській, вона експонується окремо, у холі другого поверху. "Орли" ("Забутий солдат") пензля Василя Васильовича Верещагіна, чи не найбільше за розмірами полотно музейного зібрання. Цікава історія прибуття роботи до Миколаєва разом із іншими творами майстра у 1914 році з Російського музею імператора Олександра III (С.-Петербург, Росія). З цього часу картина лише один раз залишала зали музею, коли у 1940 році її було відправлено до Київського музею російського мистецтва, де готувалася ювілейна персональна виставка творів В.В. Верещагіна. Одразу ж після завершення військових дій, у грудні 1945 року, полотно одним із перших повертається до міста. В інвентарну книгу живопису (основному музейному документі), розпочату в 1946 році, робота "Орли" внесена під шостим номером. Можливо, що тоді були здійснені перші післявоєнні реставраційні роботи. У 2005 році на засіданні науково-методичної ради музею було прийнято рішення про реставрацію полотна В.В. Верещагіна "Орли"



("Забутий солдат"). Причин для цього було багато: деформації, провисання полотна, втрати фарбового шару та ін. Від часу, що минув після створення картини, робота неодноразово потрапляла до рук реставраторів. Після переїзду музею з вул. Спаської на Велику Морську, 47, витвір знаходився під наглядом фахівців. В середині 1990-х років за порадою реставраторів Державних науково-дослідницьких реставраційних майстерень Сергія Кулакова та Володимира Цитовича для "Орлів" був виготовлений новий підрамник і у жовтні 1986 року полотно перетягнули на нього. Нажаль, не обійшлося без прикrostей. Спочатку підрамник був менший ніж потрібно за розміром. Це спричинило деформацію, осипався фарбовий шар на зламах. Ситуація була виправлена. Картину зняли з підрамника, його зробили необхідного розміру і знову натягнули. Заразом видалили забруднення, наклали тонування. З часом великі розміри полотна та умови зберігання зробили необхідним негайне реставраційне втручання. На допомогу покликали завідувача кафедри реставрації, проректора, професора Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури М.Ф.Титова, з яким музей зв'язувала реставрація двох попередніх картин - І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря" та Ф.П. Чумакова "Христос та багатий юнак". Музей приступив до виконання четвертого пункту програми "Відродження шедеврів". Проте, варто повернутися до історії створення шедеву, розповісти про його нелегку подальшу долю, легенди та історії, що пов'язували музейні працівники із "Орлами" ("Забутим солдатом") В.В. Верещагіна. Спробуємо прослідкувати шлях картини з останньої чверті XIX століття аж до початку реставрування твору в квітні 2005 року. Двічі у своєму житті Василь Васильович Верещагін відвідував Індію. Під час цих подорожей він дізнався багато цікавого, створив етюди, зібрав етнографічний матеріал. Після повернення до Європи художник створює велику індійську серію картин. Існує думка, що полотно "Орли" належить до цієї серії. У цій роботі митця продовжувала турбувати доля простої, беззахисної людини, беззахисної в силу обставин, що склалися. Хоча картина створена пізніше за інші індійські твори, але в ній зображений вбитий високо в горах англійський піхотинець, за тіло якого б'ються хижі птахи

**В.В.Верещагін.**  
**Орли (Забутий солдат).**  
**1887-1900**  
**До реставрації**

у високому блакитному небі . Відомий мистецтвознавець, автор багатьох видань про художника, в тому числі, ґрунтовної монографії про В.В. Верещагіна А.К.Лебедев у примітках до тринадцятої глави пише: "Картина, можливо, входила первоначально в серию, носившую название "Гималайская трилогия". Две другие картины этой трилогии изображали горные гималайские вершины, над которыми парит орел. Картина "Забутый солдат" впервые экспонировалась на верещагинской выставке в Лондоне в 1887 г. Позднее художник стал рассматривать "Забывшего" как свой отклик на события англо-бурской войны. По-видимому, он подверг картину каким-то переделкам и название ей дал другое: "В Трансваале. Сегодня ... завтра ... как вчера ... везде под всеми формами". Это сложное название должно было говорить о том, что любые завоевательные войны, где бы и кем бы они ни велись, несут с собой гибель людей, смерть солдатам. Картина была первоначально очень больших размеров. Затем художник отрезал от нее по каким-то соображениям верхнюю часть, изображающую борьбу в воздухе орла, летящего к трупу, с другими хищными птицами. Отрезанный фрагмент, начиная с посмертной выставки художника в 1904 году, стал фигурировать как самостоятельная картина "Орлы", что явно ошибочно" (А.К.Лебедев, "В.В.Верещагин. Жизнь и творчество". М., 1972, с.336 ). Звернемо увагу на вислів А.К.Лебедева - "по-видимому, он подверг картину каким-то переделкам и название ей дал другое: "В Трансваале. Сегодня ... завтра ... как вчера ... везде под всеми формами". Можна припуститися таку версію подій: у 1899-1902 рр. відбулася імпералістична війна Англії проти бурських республік - Південно-Африканської республіки (Трансваала) та Оранжевої Вільної держави (Оранжевої Республіки). В.В. Верещагін, який прагнув відгукнутися на події, не встигає створити нові твори, як вказує мистецтвознавець Лебедев, тому переробляє картину та дає їй іншу назву. Хоча, взагалі, версія, яка запропонована А.К. Лебедевим щодо відрізання частини полотна - дуже сумнівна. Важко припустити, щоб художник різав "по живому", тобто відрізав у орла частину крила, (шов проходить саме через крило птаха). Якщо цей птах був домальований пізніше, то тоді "розсипається" композиція картини, і ми маємо незавершену ліву середню частину полотна. Враховуючи високий професійний



рівень художника - цю версію важко припустити. Тобто, виходить, що Верещагін нічого не різав, а з самого початку було дві різні картини: одна із зображенням трьох орлів і з зображенням вбитого солдата. Проте, вже приблизно у 1900-му році художник об'єднав ці дві частини. Цікавим з цього приводу є лист В.В. Верещагіна до письменниці Ольги Олексіївни Новікової від 2 (14) січня 1900 року. У ньому митець пише:

**В.В.Верещагін.**  
**Орли(Забутий солдат).**  
**1887-1900**  
**Після реставрації.**

"У меня есть картина, которую Вы знаете, так как она была уже на выставке в Гровенор-Гэлери, - представляющая "Забытого" английского солдата в его красной "униформе", меж кустов в горах, с дерущимися над ним, из-за него, птицами. Не думаете ли Вы, что это полотно можно было бы выставить? Непременно одно, в небольшой высокой комнате (5 метров вышины при 2-3 ширины). Других картин рядом не должно быть. Сверху свет, небольшой, но пожалуй, не с потолка, если такового не отыщется, а от завешанного снизу окна".

Укладач книги у примітках робить зауваження, що мова йде про картину "Забутий солдат" ("В Трансваале ...").

Враховуючи висоту приміщення, в якому В.В. Верещагін сподівається експонувати картину, можна припустити, що полотно вже з'єднане і досягає 4,5 м (яким воно є зараз).

З'єднуючи частини, художник дописує високо у небі ліворуч орла з широко розкинутими крилами, а праворуч - гілки кущів.

Як відомо, у 1904 році, після загибелі художника-баталіста колекція його творів була придбана царем Миколою II та передана в дар Російському музею імператора Олександра III.

У виданні за 1906 року "Русский музей императора Александра III. Объяснение к картинам, составленное для народа Кулибиной", а також у перевиданні книги у



Фрагмент картини до реставрації.

1910 році вміщено перелік творів В.В. Верещагіна. Творам художника-баталіста в петербурзькому музеї було відведено залу під номером 28. Серед творів, що там експонувалися, під номером 2374 вміщено картину під назвою "Сегодня, завтра, как вчера, везде, под всеми формами". Наступне полотно - "Орли".

Добре відомо, що завдяки клопотанню князя Миколи Антоновича Гедройця, саме із цього музею до Миколаєва передають твори В.В.

Верещагіна.

У каталозі музею "Общества изящных искусств им. В.В. Верещагина" виданому в Миколаєві у 1914 році до відкриття музею, у переліку творів, що надійшли з Російського музею імператора Олександра III, під тими ж самими номерами, що й у книгах, згаданих вище, вказані твори "Сегодня, завтра, как вчера, везде под всеми формами" та "Орли" (частина картини).

Таким чином, під час відкриття музею картини з назвою "Забутий солдат" до колекції не надходило.

Довідкова та адресна книга на 1929 рік "Вся Миколаївщина" вміщує довідку про музей та його експозицію. Під першим номером вміщено інформацію про картину художника, чие ім'я носить музей і називається вона - "Орли".

На сторінці 148 читаємо - "Над павшим солдатом, всеми забытым, брошенным, собираются орлы - его могильщики!".

Цікавим свідомством є свідчення відомого художника Є. Кібрика. В своїх спогадах "Работа и мысли художника", які вийшли у світ в 1981 році, він згадує свої дитячі роки і, зокрема музей ім. В.Верещагіна в Миколаєві, який він відвідав приблизно в 1917-1918 рр. (за спогадами його дружини І.О. Кібрик). Ось що пише з цього приводу Є. Кібрик: "В первый же раз я увидел художественный музей в Николаеве - музей имени В.В. Верещагина ... В музее находилось много работ Верещагина, очень правдивых и мастерски исполненных. Особенно большая вертикальная картина - хищные птицы над трупом убитого солдата". Немає сумнівів в тому, що мова йде саме про нашу картину. На жаль, Є.Кібрик не пригадав назву картини.

Як уже вказувалося, основні матеріали та документи, що склали архів музею до початку Великої Вітчизняної війни (1941-1945 рр.), не збереглися.

Хоча треба нагадати, що у відновленій книзі обліку полотна має назву "Орли", і з такою ж назвою картина після війни повертається з Києва.

Суттєвим виданням, на яке можна спиратися, є каталог "Миколаївський державний художній музей ім. В.В. Верещагіна", виданий у Миколаєві в 1959 році. Вже тоді з'являється у картини назва "Забутий солдат" (варіант "Забутого"). Назва роботи, з якою вона фігурувала на початку ХХ століття, зникає.

Проте, незважаючи на такий запис у документах, на персональній виставці картину В.В. Верещагіна внесено під шостим інвентарним номером та назвою "Орли".

Виникають запитання, звідки ж з'явився "Забутий солдат" і звідки у полотна така назва? Поки що це невідомо і навряд чи вдасться з'ясувати.

Відзначаючи 120-річчя від дня народження

митця у 1962 році, музей організує виставку творів В.В. Верещагіна. В обласній друкарні друкувався каталог виставки, складений З.А. Макушиною. У цьому виданні твору, про який йдеться мова остаточно приписується назва "Забутий солдат".

Припускає помилку і Н.Д. Сафонова, складаючи картку наукового опису, у якій картина має назву "Забутий солдат". В графі "Реставраційні міри" вміщено запис про те, що у 1920-х роках обидві частини "В Трансваале. Сегодня ... завтра ... как вчера ... везде под всеми формами" і "Орли" були об'єднані в єдиний твір "Орли". У "коментарі до твору" читаємо: "В период с 1888 по 1899 рр. картина была розрізана В.В. Верещагиным на дві частини, котрі довгий час фігурували як самостійні твори: "В Трансваале. Сегодня ... завтра ... как вчера ... везде под всеми формами" (інколи "Забутий") і "Орли". В 1920-х роках обидві частини були з'єднані в картину "Орли". В 1946 р. твір повернуто".

Проте на початку 90-х років ХХ століття у зв'язку з складанням каталогу збірки музею Н.Д. Сафонова подала на розгляд фондово-закупівельної комісії атрибуційне подання, у якому пропонує, виходячи з фондової документації музею, каталогів початку ХХ століття та монографії Лебедєва "В.В. Верещагін", видання 1958 р., надати картині назву - "Орли" ("Забутий солдат").

Ця досить несподівана думка про об'єднання картини у 20-ті роки існувала в музеї тривалий час. У багатьох виникала думка: "Хто, вже після загибелі В.В. Верещагіна, об'єднав дві частини полотна, дописавши орла ліворуч та гілки кущів праворуч? На яких підставах це було зроблено? І головне, чи збереглися якісь документальні підтвердження, записи, довідки?". Звісно, що це суперечило логіці та, наприклад, спогадам Є. Кібрика.

Необхідно зауважити, що каталоги початку ХХ століття не вміщують жодної ілюстрації цього твору, відсутні тут і розміри картини. Все це ускладнювало атрибуційну роботу, не давало можливості оперувати цими даними, щось стверджувати стосовно "Забутого солдата".

Мізерні відомості про твір та його долю збереглися в архіві фондової документації (нагадаємо, що музей має документацію, розпочату в 1946 році). Відсутність відомостей також не сприяє розгадці долі "Забутого солдата" В.В.Верещагіна.

Досліджуючи історію картини В.В.Верещагіна, варто розповісти про реставрування картини, які проведені за останні десятиліття. Однією фразою про реставрацію "Орлів" зазначається в інвентарній книзі 1946 року. Зрозуміло, що після реевакуації з Уфи до Києва, а потім до Миколаєва, робота потребувала хоча б профілактичної реставрації.

У 1969 році до Миколаївського художнього музею ім. В.В. Верещагіна із Київського науково-дослідницького реставраційного центру приїжджають реставратори І.Ф. Демидчук та Т.Р. Гальцова. Тут, на місці, вони проводять реставрацію картини. Реставраційні роботи, виконані фахівцями, склалися з того, що на прориві полотна були накладені латки, відповідно до тогочасних методів реставрування. На місця осипів фарбового шару та ґрунту було підведено ґрунт. Після того, численні ґрунтовки без тонування були тоновані.

Минуло сімнадцять років. У березні 1986 року музей готувався перейти в приміщення на Великій Морській, 47. Спочатку необхідно було демонтувати експозицію, запакувати всю колекцію і перевезти її за новою адресою. Потрібно було транспортувати і найбільші за розміром твори, в тому числі, "Орлів" В.В. Верещагіна. Працівники музею цю роботу здійснили разом із Сергієм Івановичем Кулаковим та Володимиром Івановичем Цитовичем - спеціалістами з Державних науково-дослідницьких реставраційних майстерень. Отже, 25 березня 1986 року твір був знятий з підрамника, накатаний на валик, підрамник розмонтовано. У новому приміщенні підрамник зібрани. Перевезене на валику полотно розгорнули і знову натягнули на підрамник. Але під час цих робіт одна з планок підрамника тріснула. Фахівці радили перетягнути картину на новий підрамник.

У цьому ж році, виконуючи пораду фахівців,



Фрагмент пошкодження зображення

для "Орлів" виготовили новий підрамник та натягнули на нього полотно. Заміна старого підрамника на новий кардинально не покращила загальний стан шедеву. Восени 1986 р. С.І.Кулаков та В.І.Цитович знову з'являються в Миколаєві. У цю пору картина мала не зовсім експозиційний вигляд. Полотно деформувалося, провисло, було очевидним осипання фарбового шару. С.І.Кулаков та В.І.Цитович знову знімають

картину з підрамника і після того, як було зроблено підрамник необхідного розміру, натягують полотно знову. Після цього були видалені забруднення, а також накладені тонування.

Минали роки. Щоденно спостерігаючи за картиною, станом її збереження, працівники музею розуміли необхідність проведення ґрунтовних реставраційних втручань. Отже роботу В.В. Верещагіна "Орли. (Забутий солдат)" було включено до програми "Відродження шедеврів".

У квітні 2005 року співробітники музею за допомогою військових з Міністерства надзвичайних ситуацій України зняли картину з місця її постійного експонування. Полотно було виїнято з рами. Потім картину зняли з підрамника, намотали на бабину і перенесли до зали, де відбувся перший етап роботи. Покладену на підлогу картину почистили від пилу та забруднення. Пізніше почали знімати численні латки на олійній фарбі, які були накладені при попередніх реставраціях на зворотному боці. Саме тоді реставратор М.Ф. Титов висловив припущення, що ще за свого життя художник В.В. Верещагін з'єднав дві частини полотна. Ніким іншим, окрім самого майстра, це не могло бути зроблено.

Отож пригадаємо лист В.В.Верещагіна до письменниці О.О.Новікової. У ньому митець пише, що на картині зображені птахи, які б'ються над тілом "Забутого", а приміщення для експонування картини має бути п'ять метрів заввишки. Майже немає сумнівів у тому, що тут йде мова саме про музейну картину.

Скоріш за все, такий вигляд картина мала на виставці у Лондоні в 1887 році, де вона експонувалася вперше. Припустити, що зображення орла та гілок кущів, які проходять крізь лінію з'єднання полотна, були дописані пізніше, важко. В.В.Верещагін був високопрофесійним художником, а без цих деталей композиційне рішення має бути незавершеним.

Припущенням слід вважати той факт, що з початком війни в Трансваалі, художник, який не встигав написати нові твори, але прагнув відгукнутися на ці події, розрізає раніше створену картину "Забутий". Кожну з двох окремих частин експонує самостійно, з окремими самостійними назвами. Верхня частина із зображенням птахів називається "Орли". Друга частина, яка на погляд В.В. Верещагіна, відтворює місце та суть подій, що відбуваються, а також є застереженням проти війни отримує назву - "В Трансваалі ... сьогодні ... завтра ... як завжди ... усюди під усіма формами".

Не може бути винятком і те, що баталіст робить підготовчий малюнок на полотні, слід якого губиться після 1914 року. (В каталозі у переліку творів В.В. Верещагіна на с. 26, після картини під № 2375 "Орли", далі без номера - "2 начатых картины (в рисунке) на холсте" ... Ціна - 600 руб.", тоді як "Орли"

- 10000 руб.).

На нашу думку, плутанину в історію створення картини, можливо, вніс сам А.К. Лебедев. Схожим на істину є інше припущення. А саме, що ніколи В.В.Верещагін не різав цю картину. З самого початку були дві різні картини: одна з зображенням орлів високо у небі, а друга із вбитим англієм. На вірність цієї версії вказує зовсім інший тон та глибина синього неба у верхній частині картини у порівнянні з нижньою частиною. Вже потім, з'єднавши полотно В.В.Верещагіна штучно намагається знівелювати цю різницю. Але він дуже поспішав і приступив декілька помилок у рівномірності фарбового шару пізнішого часу.

Що стосується полотна "В Трансваалі ...", то це була взагалі окрема картина, яка була втрачена під час тимчасової окупації Миколаєва у 1941-1944 рр.

Хто знає, чи вдасться коли-небудь розібратися з долею цієї картини, чи збереже вона назавжди історію свого створення та перебування її до надходження до Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В.Верещагіна.

Проте повернемося до історії реставрування твору в квітні 2005 року. Стан пам'ятки під час надходження на реставрацію був досить поганим. Обстеження визначило, що полотно картини авторське, розмір 456x297,5 см., м'яне, щільне (10 ниток по основі, 7 - по утку), зшити з двох частин, верхньої і нижньої.

Верхня частина - 154 см. від верхнього краю підрамника до шва, нижня - 252,5 см. від нижнього краю підрамника до шва. Полотно картини деформоване, провисає. Особливо велике провисання внизу. Полотно має численні прориви на які під час попередньої реставрації були накладені латки без з'єднання проривів полотна методом "у стик".

Верхня частина полотна має прориви: горизонтальний довжиною 17 см. по зображенню неба на відстані 100 см. від лівої сторони картини і 102 см. від верхнього краю униз. Другий горизонтальний прорив довжиною 18 см. по зображенню неба на відстані 110 см. від лівої сторони, та 149 см. від верхнього краю картини.

Нижня частина полотна має прориви: кутоподібний прорив - 7 см. по центру та на відстані 54 см. від нижнього боку. Прорив розміром 10 см. на відстані 49 см. від нижнього та 76 см. від лівого краю. Горизонтальний прорив довжиною 85 см. під зображенням орла лівого краю картини. На відстані 168 см. від нижнього краю картини і 85 см. від лівого боку - горизонтальний прорив довжиною 70 см. з відставанням латки та осипання фарбового шару по краях з'єднання полотна. Прорив 10 см. на відстані 149 см. від нижнього краю картини та 76 см. від правої сторони.

Ґрунт фабричний білий, помітні його втрати

у місцях проривів полотна.

Фарбовий шар на верхній частині полотна тонкий, на нижній частині полотна більш щільний з переходом у пастозний живопис на зображенні предметного плану. В нижній частині полотна, на зображенні неба, теплий і холодний фарбовий шар. Це свідчить про те, що нижня частина полотна була переписана. По шву полотна та місцях з'єднання проривів полотна було нанесено шпатльовку на масляному зв'язуючому із заходом на авторський живопис до 10 см. по шву полотна. Поверх шпатльовки був нанесений фарбовий шар з заходом на авторський живопис, який змінив свій колір (по шву посвітлішав, в місцях проривів потемнішав).

У процесі реставрації картина була знята з підрамника. Зі зворотної сторони видалені латки. З проривів полотна залишки клею були видалені механічним засобом. Прориви полотна з'єднувались методом "у стик" за допомогою "полівінілбутералю".

Далі, методом розгладжування у деяких місцях були усунуті деформації полотна, і картина розтягнута на підрамок. З лицьової сторони були видалені записи авторського живопису емульсією спирт:пінен - (1:1) та спирт:пінен:діметілсульфоксид - (1:1:1). До того, механічним засобом були видалені шпатльовки та емульсією пінен:діметілсульфоксид в пропорції (1:1).

У місцях втрат живопису і ґрунту був підведений новий ґрунт, який був покритий проміжним шаром лаку. Також було виконано тонування втрат у тон авторського живопису олійними реставраційними фарбами фірми "Меймері". Після тонування картина була покрита акрил-фіташковым лаком з піненем у пропорції (1:1) і, таким чином, захищена від буль-якого зовнішнього впливу.

Лише після цього картина предстала перед глядачами у первісному вигляді. Авторська думка В.В.Верещагіна нарешті "звільнилась" від домислів і стала яснішою для вчених.

Художник намагався зробити грандіозне за замислом полотно, яке поєднує, з одного боку, землю і небо, з другого - війну і мир, з третього - смерть та безсмертя. Художник, звернувшись до найважливішої для нього теми, - війни та її сенсу, начебто говорить нам: так, головним сенсом війни є смерть, але душа християнина не вмирає. Вона безсмертна і йде у небо, туди, де панують лише Бог та птахи. Але, той факт, що у Верещагіна зображені хижі птахи, нагадує схожі думки з роботами Ієроніма Босха, які можна прочитати на лівих створках "Вожа сіна", або "Саду земних насолоджень", де й в раю у Босха можна побачити зло ...

Отже найвеличезніша картина В.В.Верещагіна на теренах колишнього Радянського Союзу - "Забутий солдат" або "Орли" повернулася до глядача у первісному вигляді і посіла своє місце у галереї шедеврів світового рівня у залах Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В.Верещагіна.



М.Ф.Титов за роботою



В центрі – Д.Л.Боляков, праворуч від нього – М.Ф.Титов



Зворотня сторона картини В.В.Верещагіна "Орли"(Забутий солдат)"



## РОЗДІЛ VII

---

Сенсаційне  
відкриття в  
музеї:  
В.Г.Перов  
"Мисливці на  
привалі".  
Авторський  
повтор



“Всякое общение с природой как-то освящает человека, даже если оно выражается в такой грубой форме, как охота.”

Н.К.Рерих

## Серед буденної праці дослідників мистецтва та музейних працівників

досить часто трапляються цікаві історії та, інколи, неймовірні відкриття. Витвори мистецтва, які десятиріччями зберігаються в колекціях та фондах без назв чи імен авторів, змушують мистецтвознавців до атрибуції та вивчень "історії життя" таких робіт. Досить часто такі дослідження не дають бажаного результату, однак бувають й інші випадки...

Серед майже 10000 експонатів, які зберігаються у Николаївському обласному художньому музеї ім. В.В.Верещагіна, впродовж 21 року зберігалась копія з роботи В.Г. Перова, картина "Мисливці на привалі".

Дивна історія трапилась з цією картиною... У 1984 році в музеї з'явився чоловік, який відреккомендувався, як мешканець міста за прізвиськом М.К.Трофімович. Його родина отримала нову квартиру, тому переїжджала. У старому будинку, в якому протягом багатьох років мешкали Трофімовичі, впродовж всього цього періоду, зберігалась картина, яка за своїми розмірами не підходила для нової

додати, що відсутність добрих рам - це застаріла "хвороба" музею, хоча в цьому випадку вона відіграла добру роль. Таким чином, картина потрапила до музею. Добре пам'ятає першу зустріч з нею й директор музею С.М. Росляков: "Був елемент несподіваності від сюжету, тому що з самого дитинства він був знайомий: мисливці на відпочинку розповідають один одному небилиці. Скільки разів протягом дитинства, шкільних років та й потім зустрічався з цією картиною: роздивлявся її у Державній Третьяковській галереї у Москві, куди її відразу придбав славетний Павло Михайлович Третьяков. Потім дивився на варіант полотна у Державному Російському музеї, в Санкт-Петербурзі, який побажав мати імператор Олександр II. Звичайно, було ще безліч репродукцій, які у чудових рамах прикрашали різні оселі та службові приміщення."

Заради правди, слід сказати, що відразу виникло питання, що це: копія, авторський повтор, або підробка? Справа в тому, що полотно мало розміри, які, буквально до міліметра, збігалися з оригіналом у Третьяковській галереї, і, що головне, в лівому нижньому куті полотна була авторська сигнатура - "В.Перов".

Молодий тоді реставратор музею Д.Л. Боляков обережно висловив думку щодо авторського повтору. Його головні аргументи базувалися на високій якості живопису, яка була присутня на полотні. До того ж підпис, до того ж і співпадіння розмірів. Треба було визначитись: чи то авторський повтор, чи підробка, тобто, навмисне фальшування, копія, яка зроблена з наміром продажу, або, врешті-решт, якийсь дивак робив копію настільки точно, що скопіював й авторську сигнатуру. На той час, в 1984 році, не було можливості ретельно займатися цією роботою. Музей був зайнятий підготовкою до переїзду в нові приміщення. До того ж, хрестоматійність роботи була важким тягарем для фахівців. Тому, поміркувавши, вирішили все ж таки записати роботу як копію з полотна В.Г.Перова.

Йшли роки, ніхто картиною не цікавився... Але прийшов 2001 рік, коли в музеї з'явилась програма реставрації робіт під назвою "Відродження шедеврів". І в 2004 році, під час перебування в Николаєві відомого київського реставратора М.Ф. Титова, музей запропонував йому подивитися на полотно, яке зберігалось під тавром копії з Перова.

Несподівано, М.Ф.Титов, як колись і Д.Л.Боляков, заявив про дуже високу якість картини й належність полотна та фарб до



другої половини XIX ст. Натхненні такою ймовірністю, працівники музею продовжили дослідження...

Й справді, далеко не кожен день зустрічаєшся з таким відкриттям. Видатний художник Василь Григорович Перов належить до російської культури другої половини XIX ст. Цей час відомий в історії завдяки революційно-демократичному підйому народу, а В.Г.Перов, як й інші передові діячі мистецтва, став обличчям нових передових ідей, які знайшли своє відображення у мистецтві, літературі та музиці. Він, будучи учнем Московського училища живопису, ваяння та зодчества увібрив у себе не тільки настрої та дух передової на той час московської культури, а й відчув вплив таких майстрів старшого покоління, як В.А. Тропінін, С.К. Зорянко, О.Г. Венеціанов інших митців, які віддали реалістичному та чесному мистецтву своє життя, розкриваючи на полотнах оточуюче їх життя.

Перов Василь Григорович (1834-1882) нешлюбний син барона Кридинера, народився в Тобольську. Вчився у

Арзамаській школі живопису у (1846-49) та у МУЖВЗ (1853-1861) у М.І. Скотті, А.М. Мокрицького, С.К. Зорянко. За дипломну роботу "Проповідь у селі" у 1861 році отримав від Академії мистецтв велику золоту медаль та звання класного художника 1-ої ступеня. Пенсіонер Академії мистецтв, працював в Парижі (1852-64). Викладав в МУЖВЗ (1871-82). З 1866 - академік, з 1870 року - професор АМ. Член-засновник Товариства передвижників. Навчив не мало чудових художників: М.О.Касаткіна, К.О.Коровіна, А.П.Рябушкіна, А.Е.Архіпова, М.В. Нестерева та ін. Живописець, жанрист, автор історичних картин. Один з ведучих передвижників. Вклад В.Г.Перова в мистецтво середини XIX ст. дуже великий. Художник гострої соціально-критичної спрямованості. Тонкий пейзажист, автор знаменитих портретів. Писав повтори своїх робіт. Ним зроблено близько 250-ти творів мистецтва.

Але перш ніж продовжувати розповідь про сенсаційне відкриття у музеї, нагадаємо читачеві історію картини В.Г.Перова "Мисливці на привалі".

**В.Г.Перов.**  
**Мисливці на привалі.**  
**1887**  
**Після реставрації.**



**В.Г.Перов.**  
**Мисливці на привалі**  
**1871**  
**До реставрації.**

малогабаритної квартири. Трофімович сказав, що картина має чудову багетну раму, і родині шкода викинути її на смітник, саме тому вони вирішили подарувати роботу нашому музею. Працівники музею, трохи поміркувавши, дали згоду забрати картину, сподіваючись на можливість використання рами. Тут слід



Фрагмент картини В.Г.Перова "Мисливці на привалі" до реставрації.

Йшов 1871 рік. Для В.Г.Перова то були важкі часи. У 1869 році пішла із життя його перша дружина - О.Е.Шейнс, потім померли його син та донька. У живих залишився лише молодший син художника - Володимир. Але майстер продовжує активну творчу і громадську діяльність. Він бере активну участь в утворенні Товариства пересувних художніх виставок. Звернення московських художників до петербурзької Артлі датоване 23 листопадом 1869 року. Після офіційного утворення Товариства, В.Г.Перов стає повноправним його представником у Москві, членом правління та казначеєм. У 1871 році художник обирається професором Московського училища живопису, ваяння та зодчества. В січні 1871 року відкривається його персональна виставка в приміщенні Московського Товариства шанувальників художеств, він товаришує з Далем, Коні, Погодіним, Островським, А. Рубінштейном, іншими видатними сучасниками. У листопаді 1871 р. В.Г.Перов виїжджає до Петербургу у зв'язку з відкриттям Першої пересувної виставки. Там він демонструє свою нову картину "Мисливці на привалі". Для Перова це була значна за розмірами картина, яка поступалася лише "Трійці". Як добре відомо, Перов був палким мисливцем, тому саме йому вдалося відобразити три різних характери на своєму полотні. Пізніше ця робота буде експонована в павільйоні Росії на Всесвітній Віденській виставці у 1873 р. Художник сам відвідував Відень, щоб побачити, як експонуються його полотна. Крім "Мисливців", на Віденській виставці експонувалась наближена до них за сюжетом картина "Рибалка". Поряд з ними на виставці експонувалась і картина І.Ю. Рєпіна "Бурлаки на Волзі". Картина "Мисливці на привалі" отримала добрі відгуки у пресі. Зокрема, дуже високо про неї висловлювався В.В. Стасов. Ось що казав славетний російський метр: "И, чтобы начать с лучшего, с самого первого москвича - по художеству - перед нами, на нынешней выставке, целых пять капитальных картин г. Перова: три портрета и два сюжета из жизни. Разумеется, последние нам гораздо важнее; с них мы и начнем, про них-то мы прежде всего и скажем, что, за исключением разве только одного "Птицелова", известного теперь наверное всей России, г. Перов ни в одной картине своей не возвышался прежде до такой гоголевской силы, правды и юмора. Мы

считаем, что его "Привал охотников" - высшая из всех картин, до сих пор им написанных, как и по размерам своим это самая большая между ними. Мы думаем, что этот враль-охотник, рассказывающий с азартом, с искренним одушевлением, растопырив пальцы и вытаращив глаза, какие-то чудные свои похождения, неслыханные и невиданные небывальщины, - талантливый pendant к гоголевскому Ноздреву, между тем как хохочущий про себя, почесывающий ухо крестьянин-охотник, только что не говорящий: "Ах, батюшки! что только этот человек городит!", и маменькин золотушный сынок, в охотничьем дубленом тулупчике, с истасканным уже лицом, и от внимания забывший поднести огонь спичечницы, чтоб зажечь себе папироску, - все это до того верно и правдиво, что картина перестает быть картиной. Будто из окна видишь этих трех человек, совершенно разнокалиберных, но проводящих дружеские дни вместе, эту осеннюю поляну, на которой желтые копны скошенной соломы торчат словно небритая громадная борода. И тут-то уселась и улеглась компания, среди разбросанных ружей и патронташей, помятого рожа, нюхающей в стороне собаки, початых съестных припасов. Рожа хохочущего мужика, немножко подмигивающего и скалящего белые зубы, вырезывается по самой середине картины из-под смятого и дырявого гречневика, сдвинувшегося у него на лбу в сторону. Ровню этой картине по художественной работе вы найдете в испанских галереях между картинами, например, Веласкеса или Мурильо (особливо первого), но, при всей натуральности и самой простой правде, вы не найдете в них того юмора, который мог бы там быть при их направлении и задачах: ведь Сервантес был такой же предшественник испанских реальных живописцев, как Гоголь - наших. Истинно национальные художественные школы всегда идут тотчас же по пятам за литературой, более возмужалой и потому раньше их починающей дороги. Об одном только можно жалеть: краски г. Перова все продолжают быть жестковаты." (В.В. Стасов "Избранные сочинения в 3-х томах". т. IV, М., 1952, с. 211-212). Такої високої оцінки мало хто з художників отримував від видатного критика і знавця. Ось з яким шедевром світового рівня ми маємо справу! Починаючи дослідження, спеціалістами спочатку був проведений візуальний аналіз стану роботи, з якого були зроблені висновки - картина потребує ретельного дослідження і атрибуції; має сильну деформацію полотна; прориви полотна і потертості кромки; втрати ґрунту і фарбового шару в місцях проривів

полотна; взбугрювання та відшарування фарбового шару від ґрунту; стійкі забруднення лицьової та зворотної сторін картини; нерівномірне пожовтіння лакового покриття. Одним словом, робота потребує значної реставрації. Саме з цього моменту й почалося для цього твору нове життя. Вперше на нього подивились як на ймовірний шедевр світового мистецтва. Проведені у стінах музею дослідження були початком великої роботи. Пізніше до Києва були направлені на проведення хімічного аналізу полотна і зразки ґрунту та фарбового шару. Аналізи підтвердили належність всіх цих елементів 70 рокам XIX ст. Після цього до науково-методичної ради музею було направлено подання, в якому йшла мова про історію картини та висувалось припущення, що це не копія, а - авторський повтор. На користь останнього було наведено наступні положення:

- підрамник, виконаний з ялини, належить до II пол. XIX ст.;
- полотно також належить до II пол. XIX ст.;
- структура живописного шару належить до II пол. XIX ст.;
- хімічний аналіз ґрунту та фарбового шару свідчить: у ґрунті автор використовує свинцеві білила, в фарбовому шарі - цинкові, що характерно саме для II пол. XIX ст.;
- суміщення на комп'ютері окремих деталей полотна з оригіналом із альбому В. Перова свідчить про повне співпадання малюнку та кольору;
- наявність авторського підпису в фарбовому шарі;
- історичний факт, що у Перова були авторські повтори.

Всі наведені аргументи свідчать на користь думки про належність картини, яка зберігається в фондах Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, під інв. № Ж-1496, не до копії, а до авторського повтору майстра. Через новітню інформацію було прийнято рішення передати картину "Мисливці на привалі" на реставрацію та детальніше дослідження в Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури вже у якості ймовірної роботи В.Г.Перова.

Щоб читач краще розумів складність цієї реставрації наводимо уривок з реставраційного паспорту картини:

"Картина надійшла з Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, Акт № 23, від 25 жовтня 2005 року (Ж-1496, КН-6269), розміром 118x185 см. Стан пам'ятки в час надходження на реставрацію (за візуальними

спостереженнями): Робота надійшла в розібраному стані.

**Підрамник:** ялинковий, розсувний у двох напрямках, зі скосами, з хрестовиною, збереглося 10 клинців. Обробка дерева схожа на середину XIX ст. Увесь підрамник підфарбований коричнюватою "морилкою". Цвяхи - металеві дротяні (?). На підрамнику 115 дірочок від цвяхів. Підрамник використовувався вперше тому можна припустити, що він є авторський.

Забруднення: незначні.

Написи: на верхній горизонтальній планці написано НХМ НВФ - 211, на хрестовині НХМ КП-6269 Ж-1496

**Основа:** полотно конопляне (?), полотняного переплетіння фабричне, дрібно-сітчасте. Кількість ниток в 1 см? = Крайки полотна у дірках від цвяхів, по усіх кутах крайки частково втрачені: лівий верхній кут - втрата крайки розміром 3-3,5 см.; лівий нижній кут - часткові втрати полотна. Правий верхній і нижній кути - великі втрати крайок, а також значні дірки від цвяхів. Збереженість: незадовільна.

**Великі прориви:**

1) Лінійної вертикальної форми знаходиться на обличчі (на носі) зображеного на картині з права сидячих. Тобто ніс юнака зовсім втрачено. Розмір прориву 4,5x1,2 см.

2) У правому нижньому куті спостерігаються прориви розміром 1,7x2 см, розташування у=10; х=142,5 см., кутової форми.

3) Прорив розміром 1,7x5 см., нерівної форми з лахмоченими крайками. Розташований у=23-25,3; х=147 см.

4) Прорив розміром 1,7x2 см., нерівної форми з лахмоченими крайками. Розташований у=21,5; х=153 см.

5) Вибірна розміром 1,6x1,6 см. Розташована у=14; х=173 см.

6) Прорив розміром 2x2 см., нерівної форми. Розташований у=42; х=124 см.

**Невеликі прориви та вибоїни:**

1) З правої сторони, розміром 0,5x1 см. Розташована у=44,1; х=134,2 см.

2) На фоні зверху у=69,2; х=127,8 см. Нерівної форми 2x1 см.

3) На фоні вибоїна розміром 1x1 см. Розташована у=118; х=88,5 см.

4) На фоні вибоїна розміром 1x1 см. Розташована у=150,8; х=191,9 см.

5) На фоні вибоїна розміром 1x1 см. Розташована у=114,5; х=99 см.

6) На фоні вибоїна розміром 1x1 см. Розташована у=184; х=66,1 см.

7) Горизонтальний прорив 0,5x1,5 см.



Фрагмент картини В.Г.Перова "Мисливці на привалі" до реставрації.



Зразки фото поперечних розтинів фарбового шару за допомогою мікроскопу

- Розташований  $y=184$ ;  $x=81,8$  см.  
 8) Горизонтальний прорив  $1 \times 1,2$  см. Розташований  $y=184$ ;  $x=114$  см.  
 9) Кутковий прорив  $1 \times 0,5$  см. Розташований  $y=179$ ;  $x=118,2$  см.  
 10) Прорив по стику підрамника:  $x=184$ ;  $y=22,5$  см.  
 11) Невелика вибоїна, розташована  $x=184$ ;  $y=7,5$  см.  
 12) Горизонтальний прорив що виходить на кромку. Розташований  $y=0,1$ ;  $x=39,5$  см.

**Деформації:** провисання, вм'ятини, по внутрішніх ребрах підрамника та від його хрестовини. Залом полотна, нерівної форми, у лівому нижньому куті, який йде в гору на 14 см. від підпису.

**Проклейка:** за результатами хімічних досліджень - тваринного походження.

**Грунт:** одношаровий, тонкий, світлий, жовтуватого кольору; фабричний (про це свідчить грунт, який виходить на крайки полотна).

**Наповнювач** - свинцеве білило, зв'язуюче - олія.

Зв'язок з основою порушений. Втрати ґрунту знаходяться вздовж проривів, горизонтальних та вертикальних заломів полотна. Велика кількість відшарувань та дрібних втрат по всій поверхні живопису. Загальна площа втрат становить близько 8%:

- 1) Осипання ґрунту спостерігається по всьому нижньому краю картини на 4 см., імовірно внаслідок замокання.
- 2) На обличчі оповідача (чоловік з лівої сторони картини) розміром  $5 \times 4$  см.
- 3) На обличчі ямщика (чоловік у центральній частині картини) розміром  $5 \times 4$  см.
- 4) На тлі над ямщиком, розміром  $7 \times 2$  см.

1. На штанях оповідача.
2. На одязі юнака  $6 \times 6$  см. а також по всій поверхні картини.

**Підготовчий малюнок:** частково проглядається у видимих променях. У разі проведених спеціальних досліджень (в інфрачервоній зоні спектру) було виявлено підготовчий малюнок, нанесений темною олійною фарбою. Нерівномірною товщиною немов рваною лінією, який частково не збігається з мальовничим утіленням.

**Фарбовий шар:** олійний, багатшаровий, із використанням лесувань. Живопис середньо- фактурний із окремими навантаженнями на місцях,



де використані білила (обличчя, руки). Зв'язок із ґрунтом незадовільний. Втрати фарбового шару співпадають із втратами ґрунту та проривами полотна.

**Покривний шар:** нерівномірне лакове покриття темно-жовтого кольору.

**Поверхнєві забруднення:** масові пилові забруднення з обох сторін. На зворотній стороні - пилові забруднення у вигляді затікань та сліди від замокання. Плями від блакитної та білої олійних фарб.

Після візуальних досліджень проводилися хімічні дослідження, які показали, що особливості використаних матеріалів даної картини, співпадають з типовими особливостями кінця XIX ст.

За мікрохімічними дослідженнями:

Мікрохімічні дослідження виконували за допомогою мікроскопа МБС-10 (збільшення 56x).

Грунт одношаровий, тонкий, світлий, жовтуватого кольору; фабричний (про це свідчить грунт, який виходить на крайки полотна).

Наповнювач: свинцеве білило. Зв'язуюче: олія.

Білий - цинкове білило в фарбовому шарі.

Жовтий - кадмій, вохра жовта.

Червоний - краплак, вохра червона.

Синій - кобальт.

Чорний - вугільна.

Темний - умбра.

За даними стратиграфічного дослідження мікрошліфів (поперечних розтинів живопису), була детально вивчена структура живопису за допомогою полерізованих білих променів та променів видимої люмінесценції (в УФ-променях).

Місця технологічного розтину живопису:

Чоло середньої постаті - фото № 11а, люмінесценція - фото № 21а.

Ніс правої постаті - фото № 9а, 10а, люмінесценція - фото № 19а.

Підмальовок - фото № 13а, 14а, люмінесценція - фото № 20а.

Небо - фото № 2а, 3а, 4а, 5а.

Склад ґрунту виявлений методом ІК-спектроскопії, склад пігментів фарбового шару - методами - мікроскопічного, термохімічного, люмінесцентного та спектрального аналізів засвідчив: грунт картини одношаровий, світлий, трохи жовтуватий; наповнювач ґрунту: свинцеве білило, крейда, кремнезем. Зв'язуюче ґрунту - олія.

Пігменти фарбового шару: цинкові білила, жовтий кадмій, свинцевий крон, синій кобальт, червона вохра, жовта вохра, краплак, умбра, чорна вугільна. Отже, результати мікрохімічних та оптико-фізичних досліджень збігаються.

За мікробіологічними дослідженнями виявлено гриби-міксоміцети; рід *Aspergillus*, рід *Penicillium*.

Фрагмент картини до реставрації з підписом В.Г.Перова

Після проведення дослідження у Києві та порівняльного аналізу виконаного у Київському музеї російського мистецтва (порівнювався стиль та колорит написання роботи на прикладах оригінальних творів В.Г. Перова, які знаходяться в колекції музею), було прийнято рішення щодо визначення остаточного аналізу відправитись до Москви, щоб порівняти миколаївську роботу з відомим оригіналом. Завідувач кафедри реставрації Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури М.Ф. Титов та дипломантка К.В. Омельчук виїхали до Москви, де провели низку зустрічей з провідними московськими фахівцями, реставраторами та мистецтвознавцями, серед яких були завідувач відділом російського мистецтва другої половини XIX ст. Третьяковської галереї Галина Сергіївна Чурак та технолог Лілія Іванівна Владкова. Для атрибуції картини була надана можливість ознайомлення з оригіналом картини В.Г. Перова "Мисливці на привалі" та іншими його творами. За візуальним порівнянням оригіналу та повтору видно, що колорит картини як в цілому так і в деталях зберігається.

Техніка виконання у його роботах ідентична: спочатку був нанесений підмальовок коричневою фарбою, потім більш пастозно зроблені прописки, а моделювання форми виконано з використанням лесувань.

Манера письма художника також схожа. Розбіжностями між оригіналом і повтором полягає в тому, що в оригіналі автор шукав колорит картини, з'ясовував для себе моделювання форми, тому в деяких місцях фарба накладена більш пастозно, а в зображенні неба бачимо розпливчати кракелюр. Це цілком природно, коли по просохлому фарбовому шару наноситься шар олії, для зв'язку із нанесеним на нього нового фарбового шару. Цей метод широко використовувався не тільки у XIX ст., але використовується він і сьогодні.

Отже, можна зробити висновок, що колір неба в оригіналі не задовольнив автора, і він переписав його по верхньому фарбовому шару, а в повторі він відтворив його майстерно за один прийом, отже, і деякі деталі виконав легко і майстерно.

У відділі російського мистецтва та технологічній майстерні Третьяковської галереї була проведена велика робота по дослідженню творчості В.Г. Перова як з мистецтвознавчої, так і з технологічної сторони.

Були надані досліджені у Третьяковській галереї дані про типові ґрунти та фарби, які використовував художник, наводимо таблицю ґрунтів (додаток, табл. № 1). Отже

дані дослідження в таблиці та повтору збігаються.

Співробітниками галереї були надані зразки підписів (додаток, рс. № 1) і звернуто їхню увагу на характерність авторського підпису. Тобто підпис та рік створення на всіх роботах В.Г. Перова написані самі по собі, окремо, рік мовби відлітає, що характерно і для повтору. По друге у моделюванні взуття тільки у В.Г. Перова на підшві зображується характерний малюнок - зазубрини.

Отже ця поїздка зміцнила сподівання українських дослідників у вірності власних висновків. А порівняння пізніше рентгенівських знімків з роботи Перова в Москві і авторського повтору в Миколаєві ще раз підтвердило, що в музеї впродовж більше двох десятиріч зберігався авторський повтор всесвітньо відомої картини великого російського художника.

У червні 2006 р. в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури була успішно захищена дипломна робота по кафедрі реставрації, яка була повністю присвячена проблемам атрибуції та подальшої реставрації авторського повтору В.Г. Перова "Мисливці на привалі". В роботі були наведені всі докази щодо авторства Перова, наведені дані хімічних та фізичних аналізів, проведений стилістичний аналіз роботи, відтворені всі етапи її реставрації.

Вся ця робота була проведена під керівництвом М.Ф. Титова. Таким чином, було остаточно поставлено крапка в питанні про авторство роботи, яка протягом 22 років зберігалась у музеї як копія, а насправді, була первісним твором видатного російського художника.

Відтепер Миколаївський обласний художній музей ім. В.В.Верещагіна має право оголосити про сенсаційне відкриття, третього авторського повтору відомої роботи "Мисливці на привалі" В.Г. Перова. І це відкриття з повним правом можна назвати відродженням нового шедевру.



Фрагмент картини до реставрації.



## ПІСЛЯМОВА

Програма, про яку йшла мова в цій книзі, а саме "Відродження шедеврів", націлена у майбутнє. Справді, хіба не потребують шедеври мистецтва постійної уваги, піклування, щоб наші нащадки мали змогу також дивитися на твори улюблених художників? Потребують. Саме тому твори із музейної збірки і далі будуть реставруватися, не зважаючи ні на будь-які обставини.

Головним підсумком п'ятирічного виконання програми "Відродження шедеврів" слід вважати:

- повернення до глядачів визначних творів мистецтва після багатьох десятиріч їх забуття;
- реставраційна робота сприяла розвитку пошукової та науково-дослідницької роботи в музеї, найяскравішим прикладом цього є відкриття авторського повтору картини В. Перова "Мисливці на привалі", яка довгий час зберігалась в музеї в якості "копії";
- історії мистецтва повернено п'ять визначних творів великих майстрів, вони надруковані та введені в науковий обіг.

Сподіваємось, видання, яке здійснив музей, ще лише перша ластівка у майбутніх розповідях про життя музею, його колекції, діяльність працівників музею, всіх тих, хто зберігає безцінні скарби народу заради нащадків, заради майбутнього України.

Матеріали до друку підготували музейні співробітники, які брали безпосередню участь у виконанні програми "Відродження шедеврів". Передмова, третій розділ і

післямова написані директором музею, кандидатом мистецтвознавства Сергієм Миколайовичем Росляковим, перший і четвертий розділи - написані завідувачем методичним відділом музею Лідією Іванівною Одеговою, п'ятий розділ - старшим науковим співробітником музею Ольгою Сергіївною Мельниковою, а шостий розділ написаний заступником директора музею з наукових питань Ларисою Євгенівною Тверітіною. Другий розділ написаний у співавторстві С.М. Росляковим і М.Ф. Титовим - завідувачем кафедри реставрації Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ). Сьомий розділ написаний О.С. Мельниковою у співавторстві з М.Ф. Титовим. Загальна редакція книги здійснена С.М. Росляковим.

Багато зусиль у підготовці цього видання доклали головний зберігач фондів музею - Лідія Олександрівна Медведєва та бібліотекар музею Тетяна Володимирівна Гагауз. Якби не кропітка та наполеглива праця цих людей, навряд чи книга мала б такий вигляд. Все це, як і загальний портрет тих, хто готував видання, повинно залишитися в історії.

Окремі слова вдячності треба сказати на адресу реставраторів.

Завдяки їх праці, їх знанням і їх таланту були повернуті до життя безцінні твори мистецтва. Українська реставраційна школа підтвердила свою високу репутацію і величезну професійну майстерність талановитих представників.

Програму "Відродження шедеврів" музей починав зі співпраці, як читач вже знає, з фахівцями Національного науково-

дослідницького реставраційного центру України (м. Київ). Це знані в Україні і за її межами професіонали - реставратор I категорії Тетяна Анатоліївна Бичко та завідувач відділу олійного живопису - Анатолій Павлович Безкровний. Саме вони реставрували першу картину В.В. Верещагіна. Працюючи в неймовірно важких умовах зими, коли температура у залах не перевищувала 9-10<sup>o</sup>C, вони зуміли якісно і вчасно реставрувати величезну картину, яка сьогодні є однією з перлин музейної колекції.

Продовжена програма була фахівцями з Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ). Головною діючою персоною тут став завідувач кафедри реставрації Микола Федорович Титов. Саме під його керівництвом були здійсненні реставрації полотен Айвазовського, Чумакова і другої ("Забутий солдат") роботи Верещагіна безпосередньо в музеї. Остання з реставрованих робіт, яка належить пензлю Перова, була відреставрована в Києві. Це була перша реставрація в межах програми "Відродження шедеврів", яка проводилась поза межами музею. Дуже вагомим був внесок у програму і миколаївського реставратора Д.Л.Болякова.

Фахівці-реставратори наче чарівники, зуміли повернути, відродити скарби нашого народу, скарби, які належать Україні. Честь їм та хвала!

Слід сказати про плани на найближче майбутнє. Музей має наміри щодо реставрування картини О.П.Боголюбова, яка надійшла із приватної збірки (Ленінград) у 1989 році в жалюгідному стані і потребує реставраційного втручання.

О.П.Боголюбов - яскравий майстер мариністичного живопису другої половини XIX століття. Розміри картини сягають майже 4,5 м<sup>2</sup>, і вона, таким чином, належить до великоформатних полотен, входячи до програми "Відродження шедеврів".

Багато цікавих подій, пов'язаних з реставрацією пам'яток художньої культури ще попереду: відкриття, знахідки, можливо несподівані. Але саме так можна рухатися в музейному просторі, тому що, коли з'являється заспокоєність душі то з'являється і байдужість. І нехай на нашому шляху зустрічається більше таких людей, які працюють сьогодні на Миколаївському глиноземному заводі і які здатні оцінити і справжню культуру, і мистецтво. І не лише оцінити, а й підтримати, допомогти.

Особливу подяку музей висловлює сучасному складу працівників Миколаївського глиноземного заводу компанії РУСАЛ, який очолює Генеральний директор, Заслужений металург України Юрій Георгійович Овчинніков. Ці сумлінні трудівники вже зробили величезну справу в галузі врятування безцінних творів мистецтва. Але життя не завершується, і багато добрих справ ще попереду.

Теплі слова вдячності музейних працівників зверненні до заступника декану філологічного факультету Миколаївського державного університету ім. В. Сухомлинського - кандидата філологічних наук, доцента кафедри української літератури Тараса Дмитровича Кременя за мовне редагування цієї, украї важливої для музейної справи в Україні, праці.

До нових зустрічей, шановний читачу!

# ДОДАТОК

## Таблицы типичных грунтов произведений В.Г. Перова и пояснения к ним.

В таблице I представлены типичные грунты, использованные В.Г. Перовым в разные годы своего творчества. Они отличаются большим разнообразием. В 1860-е годы наряду с однослойными грунтами художник довольно часто использовал для своих работ двухслойные: верхний слой, как правило, белого цвета, нижний - коричневого. При сходстве цветов эти грунты отличаются друг от друга по наполнителю нижнего слоя грунта и по соотношению масла и животного клея в связующем веществе. В картинах "Проповедь в селе", "Дворник, отдающий квартиру барыне" визуально и при исследовании в МБС грунты выглядят однослойными белыми, однако результаты химического анализа говорят о том, что они двухслойные. В картине "Проповедь в селе" оба слоя имеют одинаковый по составу наполнитель: свинцовые белила и мел. Различия заключаются в количественном отношении этих компонентов. В картине "Дворник, отдающий квартиру барыне"

верхний и нижний слои различаются по составу наполнителей. Во всех грунтах наполнителем служат либо только свинцовые белила, либо свинцовые белила с различными примесями, либо различные охры. По-своему связующему грунты делятся на эмульсионные (см. в табл. под "х"), масляные (см. в табл. под "хх"), клеевые (см. в табл. под "ххх"). Однослойные грунты, наполнителем которых служат свинцовые белила с различными примесями, также включены в таблицу I. В 1870-е годы в произведениях В.Г. Перова, как правило, встречаются уже только однослойные грунты, чаще белого цвета. В таблице II представлены однослойные грунты, сходные по своему связующему и наполнителю, - это масляные грунты с наполнителем в виде свинцовых белил.

Н.С.Игнатова

Таблица типичных грунтов произведений В.Г.Перова. II

Название	Послойность	Наполнитель	Связующее
Слепой музыкант. 1863-1864 г. Х., м., 55,5x48 см.	Все работы – однослойный белый	Все работы – свинцовые белила	Все работы – масло **
Продавец песенников в Париже. 1863-1864 г. Х., м., 76,5x102,5 см.			
Чистый понедельник. 1866 г. Д., м., 22,8x17,5 см.			
Утопленница. 1867 г. Х., м., 68x106 см.			
Последний кабак у заставы. 1868 г. Х., м., 51,1x65,8 см.			
Дворник-самоучка. 1868 г. Д., м., 30,4x25,1 см.			
Портрет И.М. Прянишникова. 1860-е гг. Х., м., 41,5x33,6 см.			
Портрет Н.Г. Степанова (?). 1870 г. Х., м., 75x61 см.			
Птицелов. 1870 г. Х., м., 82,5x126 см.			
Странник. 1870 г. Х., м., 88x54 см.			
Портрет А.Н.Погодина. 1872 г. Х., м., 115x88,8 см.			
Портрет Н.А.Касаткина. 1876 г.			

Таблица типичных грунтов произведений В.Г.Перова. I

Название	Послойность	Наполнитель		Связующее	
		Верхний слой	Нижний слой	Верхний слой	Нижний слой
Приезд станového на следствии. 1857 г. Х., м., 38x43 см.	Кремовый однослойный	Свинцовые белила с единичными включениями красной и коричневой охры		Масло, животный клей *	
Проповедь в селе. 1861 г. Х., м., 69,3x59,3 см.	Двухслойный: оба слоя белые	Больше свинцовых белил, меньше мела	Меньше свинцовых	Масло, животный клей *	
Сельский крестный ход на пасхе. 1861 г. Х., м., 71,5x89 см.	Двухслойный: верхний – белый, нижний – светло-коричневый	Свинцовые белила	Охра коричневая	Масло, незначительное количество животного клея **	Масло, животный клей *
Чаепитие в Мытищах. 1862 г. Х., м., 43,5x47,3 см.	Двухслойный: верхний – белый, нижний – коричневый	Свинцовые белила	Охра коричневая, следы	Масло **	Животный клей ***
Дворник, отдающий квартиру барыне. 1864-1865 гг. Х., м., 39,2x32,8 см.	Двухслойный: оба слоя белые	Свинцовые белила	Свинцовые белила, мел	Масло **	
Проводы покойника. 1865 г. Х., м., 45,3x57 см.	Двухслойный: верхний – белый, нижний – светло-коричневый	Свинцовые белила	Охра коричневая	Масло, немного животного клея **	Меньше масла, животный клей *
Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 г. Д., м., 44x53,3 см.	Двухслойный: верхний – бледно-розовый, нижний – желтоватый с мелкими красными и отд. черными	Свинцовые белила с примесью органического розового пигмента	Свинцовые белила с примесью органического черного пигмента и красно-коричневых мелких включений органического происхождения	Масло **	
Учитель рисования. 1867 г. Д., м., 25x20 см.	Двухслойный: верхний – розовато-кремоватый, нижний – белый	Свинцовые белила с небольшой добавкой красного органического пигмента и красной охры	Свинцовые белила	Масло **	Масло, немного животного клея **
Утопленница. Эскиз. 1867 г. Х., м., 23,7x37,5 см. Инв.366.	Двухслойный: верхний – белый, нижний – желто-коричневый	Свинцовые белила	Охра желто-коричневая с многочисленными включениями охры красной	Масло **	Много масла, меньше животного клея *
Путешествие квартального с семейством на богомолье. 1868 г. Х., м., 18,9x32,2 см.	Двухслойный: верхний – белый, нижний – желто-коричневый	Свинцовые белила	Охра желто-коричневая	Масло **	Масло, животный клей *
Фомушка-сыч. 1868 г. Д., м., 44,8x36,8 см.	Однослойный чуть сероватый с большими длинными и мелкими черными включениями	Свинцовые белила с примесью глинозема		Масло, немного животного клея *	
Приезд институтки к слепому отцу. 1870 г. Х., м., 60,5x53 см.	Однослойный белый	Свинцовые белила	Охра желто-коричневая	Масло **	Масло, немного животного клея *
Портрет А.Н. Майкова. 1872 г. Х., м., 103,5x80,8 см.	Однослойный белый	Свинцовые белила		Масло, животный клей *	
Портрет Ф.М. Достоевского. 1872 г. Х., м., 99x80,5 см.	Однослойный белый с прозрачными и полупрозрачными включениями	Свинцовые белила с небольшой примесью мела, кремнезема и глинозема		Много животного клея, меньше масла *	
Суд Пугачева. Эскиз. 1873-1875 гг. Х., м., 53,7x84 см. Инв. 392.	Однослойный белый	Свинцовые белила, цинковые белила, незначительная примесь мела		Масло **	

# Ф

## Про авторів

### РОСЛЯКОВ СЕРГІЙ МИКОЛАЙОВИЧ



Народився 9 січня 1953 року в м. Миколаєві. Закінчив Миколаївський кораблебудівний інститут ім. адм. С.Й. Макарова (1976 р.), Ленінградський інститут живопису, скульптури і архітектури ім. І.Ю. Рєпіна (факультет мистецтвознавства) у 1984 році. Кандидат мистецтвознавства з 1992 року, доцент з 2001 року, член Національної Спілки художників України з 1993 року. У 1996 році був делегатом II-ого Всеукраїнського з'їзду художників. У 2000 році став лауреатом звання "Городянин року" у номінації "Культура" (м. Миколаїв). В 2004 році йому вручено премію ім. М.М. Аркаса за реалізацію програми "Повернення в Україну" (із США в музей були повернені 65 творів родини художників Кричевських). С.М. Росляков працює у музеї з 1982 р. на посаді заступника директора музею з наукових питань. З жовтня 2000 р. - директор музею. Він є автором трьох книжок: "Ольвия и ее искусство" (Одесса, 1991), "Ольвия: жизнь и смерть цивилизации" (Николаев, 2003), "Амазонки в ярости и любви" (Николаев, 2004) загальною кількістю 550 сторінок. Автор більше 300 публікацій з питань образотворчого мистецтва у журналах та виданнях, зокрема, "Образотворче мистецтво", "Україна", "Дружба народів", "Українська культура" та ін. Веде викладацьку діяльність у Миколаївській філії Київського Національного університету культури та мистецтв, Національному університеті кораблебудування, Південно-Слов'янському інституті. Під його керівництвом вперше в історії України на Півдні України виховано 24 бакалаври мистецтвознавства (1996-2001). Більше 15 років займається живописом та ювелірним мистецтвом. Його роботи експонувалися на виставках, у тому

числі, в музеях. У 2003 році пройшла персональна виставка творів. Автор концептуальних розробок та тематичних планів більш ніж 200 виставок та експозицій в музеї та за його межами, у тому числі, звітних виставок Миколаївської області в Києві (1999, 2001). За його ініціативи в музеї у 2002-2005 рр. проведені унікальні реставрації об'ємних полотен В.В. Верещагіна, І.К. Айвазовського, Ф.Чумакова, В.Г. Перова, які не мають аналогів в сучасній Україні. За популяризацію спадщини художника-баталіста В.В. Верещагіна музей був нагороджений у 2002 році золотою медаллю Російської Академії мистецтв, відзнакою Академії мистецтв України та дипломом Міжнародного академічного рейтингу популярності та якості "Золота Фортуна". За ініціативи С.М. Рослякова в Миколаєві проведені значні культурологічні заходи, які були присвячені: в 2002 році - 160-річчю від дня народження В.В. Верещагіна, в 2004 р. - 100-річчю від дня загибелі В.В. Верещагіна і С.Й. Макарова, в 2005 р. - 155-річчю від дня народження Р.Г. Судковського. При цьому проводилися конференції, читання, будувались нові експозиції, видавалася друком наукова та рекламна література про музей ім. В.В. Верещагіна та видатних художників Півдня України. Лише за останні роки з його ініціативи проведені такі значні виставки як: "Трипільська культура", "Шлях із варяг у греки", "Твори А. Завгороднього", "Творчість А. Антоноука", виставки серії "Спокуса", виставки серії "Культура Далекого Сходу" (Китай, Корея), тощо. За його ініціативи проведений Міжнародний симпозіум живопису пам'яті Р.Г. Судковського (2005 р.), а 2006 рік оголошений роком Є.А. Кібрика на Миколаївщині (до 100-річчя від дня народження художника).

### ТВЕРІТІНОВА ЛАРИСА ЄВГЕНІІВНА



Народилася в листопаді 1955 року в м. Миколаєві. Після закінчення миколаївської середньої школи прийшла працювати в Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна (1973). В 1976 році вступила до Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури ім. І.Ю. Рєпіна, який закінчила в 1982 році, отримавши спеціальну фахову освіту мистецтвознавця. З 2001 року займає посаду заступника директора з наукової роботи. Протягом багатьох років займається каталогізацією колекції. Проводить роботу над каталогом творів іконопису та скульптури. Склала каталог творів західно-європейського живопису (1997). Вона є автором буклетів: "Произведения Т.Н. Яблонской в собрании Николаевского художественного музея им. В.В. Верещагина" (1989), "Часы в интерьере" (1990), "Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна. Українське образотворче мистецтво в колекції музею" (2002). Під її редактуванням вийшли "Каталог творів живопису ХХ ст. в Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна" (2001), буклет "Роман Вайншток" (2004), "Миколаївський обласний художній музей ім. В.В. Верещагіна. Путівник" (2004), монографія Н.Д. Сафоновой "Руфин Гаврилович Судковський (1850-1885). Жизнь и творчество" (2005). Брала участь у II-й та V-й Миколаївській обласній краєзнавчій конференції "Історія. Етнографія. Культура. Нові дослідження" (1997, 2004), а також у конференціях, які проходили у Харкові, Києві, Одесі, Хмельницькому, Санкт-Петербурзі. Автор статей в енциклопедичному словнику-довіднику "Миколаївці" (1999). Вивчає та пропагує творчість миколаївських митців, що знайшло відображення в проведенні у музеї персональних та тематичних виставок. Автор концептуальних розробок та тематичних планів виставок, що

експонувалися в музеї ("Р.Г. Судковський та його послідовники" (2005), "Є.А. Кібрик в колі друзів (2006) та ін.). Завдяки пошукам, що вже більше десяти років здійснює Л.Є.Тверітінова, зібрано матеріали про засновника музею князя М.А. Гедройця. Л.Є. Тверітінова лауреат обласної премії ім. М.М. Аркаса (2004).

### ОДЕГОВА ЛІДІЯ ІВАНІВНА



Одегова Лідія Іванівна, народилася 25 березня 1962 року на півночі Сумської області. В 1979-1983 роках навчалась на історичному факультеті Миколаївського державного педагогічного інституту ім. В.Г. Белінського. З 1989 року працює в Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна. За час роботи в музеї обіймала такі посади: мол. науковий співробітник, зав. науково-популяризаційним відділом, вчений секретар, методист. З 2005 року - зав. методичним відділом. Протягом перших років роботи в музеї розробляла наукову тему: "Естетичне виховання дошкільнят та учнів молодших класів в музеї". Одним із практичних результатів цієї роботи є започаткований нею у 1992 році лекторій для малят "Абетка мистецтва", який з успіхом діє і понині. Щорічно розробляє та втілює в практику програму "Музей - навчальним закладам". За результатами роботи над науковою темою "Сучасний музей в роботі зі студентством ("Традиції і сучасність" - із досвіду роботи зі студентами вузів Миколаєва) за 2001-2002 рр., була зроблена доповідь на Міжнародній конференції, присвяченій 160-річчю від дня народження В.В. Верещагіна (2002, Миколаїв). За час роботи методистом та зав. методичного відділу 2002-2006 рр. Лідією Іванівною складено 25 методичних розробок різноманітних екскурсій, написано декілька текстів лекцій, екскурсій та багато іншої різноманітної науково-методичної документації. Ці матеріали дуже допомагають співробітникам музею в практичній діяльності. Традиційними стають в музеї заходи з циклу "Музейна

педагогіка". Написала низку статей про діяльність музею, які були опубліковані в засобах масової інформації Миколаєва. Останнім часом веде розробку наукової теми "Твори миколаївських художників у збірці Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна". Вийшов друком каталог графіки та живопису заслуженого художника України Анатолія Петровича Завгороднього "Твори А.П. Завгороднього у збірці Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна" (2004), за підтримки та спонсорської допомоги Миколаївської філії Європейського університету.

Більше 10-ти років Одегова Л.І. є членом ради Пушкінського клубу, який уже 16 років працює на базі музею. Його активній та дуже цікавій діяльності були присвячені її доповіді на Миколаївській обласній краєзнавчій конференції "Історія. Етнографія. Культура. Нові дослідження" (1977, Миколаїв) та на VIII-ій Міжнародній науково-практичній конференції "М.К. Реріх. Колекції і колекціонери" (2005, Одеса).

## МЕЛЬНИКОВА ОЛЬГА СЕРГІЙВНА



Народилась 15 листопада 1979 року в м. Миколаєві. Закінчила Південно-Слов'янський інститут Київського Славистичного Університету (бакалавр мистецтвознавства) та Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури (спеціаліст мистецтвознавства), 2001, 2002 рр., відповідно.

В Миколаївському обласному художньому музеї ім. В.В. Верещагіна О.С.Мельникова працює з 2000 р. спочатку молодшим, згодом - старшим наукового співробітником.

За цей час брала участь у підготовці та проведенні багатьох знакових виставок у музеї, таких як "Від Трипілля до Давнього Києва", "Подарунки Л.І. Брежнєву", "До 100-річчя від дня загибелі С.І. Макарова і В.В. Верещагіна", "До 155-річчя від дня народження Р.Г. Судковського", "До 160-річчя від дня народження В.В. Верещагіна" та багатьох інших.

У 2004 році стає лауреатом обласної культурологічної премії ім. М.М. Аркаса за наукову розробку теми "Життя та творчість Катерини Кричевської-Росандич" та підготовку виставок творів родини Кричевських у музеї. Активно продовжує наукову роботу щодо теоретичного осмислення творчого шляху К.В.

Кричевської-Росандич, працює над кандидатською дисертацією за означеною темою.

О.С.Мельникова - автор тематико-експозиційних планів виставок, статей в періодичній та науковій пресі, буклетів, тощо.

## ТИТОВ МИКОЛА ФЕДОРОВИЧ



Народився 1 серпня 1947 р. в Білорусі. В 1979 р. закінчив Київський державний університет ім. Т.Г. Шевченка, а в 1988 р. - Київський державний художній інститут (зараз Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури).

Після закінчення інституту працює викладачем, старшим викладачем кафедри "Техніки і реставрації творів мистецтва", а з 1994 р. - завідувачем кафедри. З 2003 р. - проректор науково-методичної роботи і зав. кафедри реставрації. В 1998 р. йому було присвоєне вчене звання доцента.

За період роботи в академії здійснює науково-методичну, викладацьку і творчу діяльність. Він підготував і видав навчальний посібник "Техніка і технологія темперного жовткового іконопису", методичні рекомендації з техніки багатшарового олійного живопису.

Є керівником дипломних робіт у спеціалізації "реставрація творів станкового і монументального живопису".

М.Ф.Титов має персональні творчі виставки в музеї Академії, Білоцерківському краєзнавчому музеї, Дарницькому культурно-мистецькому центрі, брав участь у виставках 2001-2005 рр. в США. Його картини надруковані у творчо-бібліографічному довіднику "Художники України".

Картини М.Ф.Титова експонуються і зберігаються у Білоцерківському краєзнавчому будинку-музеї О. Довженко у м. Сосніні, музеї військової медицини (м. Київ), а також у приватних колекціях в Україні, США, Росії, Вірменії, Швейцарії, Німеччині, Канаді тощо.

Найзначніші відреставровані М.Ф.Титовим роботи: "Панорама героїчної оборони Севастополя" 2001-2003 рр., "Штурм Сапун гори" 2000 р. і твори з Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна за програмою "Відродження шедеврів".

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

АМ	-	Академія мистецтв
ДВП	-	дерев'яно-волокниста плита
МОХМ	-	Миколаївський обласний художній музей ім. В.В.Верещагіна
МУЖВЗ	-	Московське училище живопису, ваяння та зодчества
ТПРХ	-	Товариство південно-російських художників
ТПХВ	-	Товариство пересувних художніх виставок
УФ	-	ультра-фіолетові (промені)

## ЗМІСТ

Передмова	5
<b>Розділ I</b> Музей, як осередок зберегання, примноження та використання духовної культури	9
<b>Розділ II</b> Про реставрацію живопису	25
<b>Розділ III</b> Трагічна доля картини (до історії картини "Покійниця турецького шпиталю в компанію 1877 - 1878 рр.")	29
<b>Розділ IV</b> "Зруйнована і часом і людьми..." (історія створення, експонування та реставрації картини І.К. Айвазовського "Пушкін на березі Чорного моря")	35
<b>Розділ V</b> Повернення із забуття: "Христос та багатий юнак"	43
<b>Розділ VI</b> Доля "Забутого солдата"	49
<b>Розділ VII</b> Сенсація відкриття в музеї: В.П. Перов "Мисливці на привалі"	57
Післямова	64
Додаток	66
Довідка про авторів	68
Список скорочень	71

ВІДРОДЖЕННЯ ШЕДЕВРІВ  
Під загальною редакцією С.М.Рослякова

Коректор М.О.Топунов  
Набір Г.І.Гнатюк

Підписано до друку 30.03.06  
Формат 64х90/8. Ум. друкарських арк. 8,0  
Папір крейдяний. Друк офсетний.  
Гарнітура Free Set  
Зам. №165. Тираж 500 прим.

Видавництво "Шамрай"

Надруковано  
поліграфічним об'єднанням "Шамрай"  
Україна, Миколаїв, вул. В.Морська, 63/213  
тел.: (0512)350583