

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Навчально-науковий інститут практичної культурології та артменеджменту
Кафедра мистецтвознавчої експертизи

На правах рукопису

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня магістр
на тему : **Мистецтвознавча експертиза українського живопису другої**
половини ХІХ ст.: теорія та практичне застосування

Виконав здобувач вищої освіти
2-го курсу, групи ММЕ-2124, Спеціальності:
023 образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
Володимир Сергійович Ситник

Керівник: Доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації
Євгеній Геннадійович Шишлюк

Рецензент: Доктор мистецтвознавства
Олексій Олексійович Роготченко

Допустити до захисту
Протокол засідання кафедри
від « ____ » грудня 2025 р. № ____
Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи
_____ **Сергій Борисович Руденко**

Київ-2025

АНОТАЦІЯ

Ситник В. С. «Мистецтвознавча експертиза українського живопису другої половини ХІХ ст.: теорія та практичне застосування»

Кваліфікаційна робота (другий освітньо-професійний рівень – магістр) зі спеціальності – 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до національної художньої спадщини в умовах утвердження української державності, активізацією артринку та необхідністю протидії фальсифікаціям творів мистецтва. Мета дослідження – систематизація теоретико-методологічних засад мистецтвознавчої експертизи та розробці комплексного підходу до атрибуції й датування творів українського живопису другої половини ХІХ століття. Теоретичну основу становлять праці європейських теоретиків мистецтвознавства та експертизи: Г. Вельфліна, М. Фрідлендера, Е. Панофського, Р. Ганн, С. Ловіш та мають праці українських науковців: О. Андріанової, С. Біскулової.О., Т. Березюк, Калашникової, Н. Карпінської, І. Міщенко, К. Новікової та Т. Тимченко та ін. Методологія дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, що інтегрує гуманітарні та природничо-наукові методи

У першому розділі проаналізовано становлення та розвиток мистецтвознавчої експертизи як наукової дисципліни, схарактеризовано основні поняття та види експертизи. Розкрито методологію експертизи живописних творів, що включає формально-стилістичний метод, іконологічний метод, порівняльний метод, дослідження провенансу та техніко-технологічні методи.

У другому розділі розглянуто роль візуальних мистецтв як каналу для вираження національної ідентичності. Проаналізовано діяльність Кирило-

Мефодіївського братства та його вплив на формування національно-культурного руху. Охарактеризовано Одеську малярську школу та Товариство художників, Харківський художній осередок, специфіку мистецького життя Львова в умовах Австро-Угорської імперії, Мистецьку школу О. Новаківського.

У третьому розділі розроблено систему критеріїв атрибуції та датування творів українського живопису другої половини XIX ст.: *стилістичні критерії* – аналіз композиційних принципів, просторових рішень, трактування форми, колористичних характеристик, характеру мазка та фактури; *технологічні критерії* – аналіз основи, складу ґрунту, пігментного складу фарбового шару, співвідношення свинцевого та цинкового білила, ступеня старіння в'язива, характеру підготовчих рисунків та авторських змін, особливостей підпису; *документальні критерії* – дослідження провенансу, аналіз каталогів виставок, інвентарних книг музеїв, маркувань на зворотах творів; *іконографічні критерії* – аналіз костюмів, аксесуарів, нагород та відзнак зображених осіб. Обґрунтовано принцип конвергенції доказів, згідно з яким надійна атрибуція досягається лише через узгодженість висновків, отриманих різними незалежними методами.

Аналіз конкретних творів підтвердив ефективність стилістичних, технологічних, документальних та іконографічних методів. Розглянуто експертизу портрета невідомої жінки та пейзажу О. Рокачевського зі збірки НМІУ, де техніко-технологічні дослідження дозволили скоригувати попередні атрибуції й відокремити авторські шари від реставраційних. Вивчення десяти творів К. Костанді з колекції Ю. Балашова дало змогу визначити характерні технологічні параметри його живопису. Атрибуція ікони «Двоє святих» із фондів НАОМА підкреслила значення іконографічного аналізу для ідентифікації зображених постатей.

Ключові слова: мистецтвознавча експертиза, атрибуція, датування, український живопис, XIX століття, техніко-технологічне дослідження, стилістичний аналіз, провенанс, автентичність.

ABSTRACT

Sytnyk V.S. «Art History Expertise of Ukrainian Painting of the Second Half of the 19th Century: Theory and Practical Application».

Qualification thesis (second educational-professional level – Master's degree) in specialty – 023 Fine Arts, Decorative Arts, Restoration. National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

The relevance of the research is determined by the growing interest in national artistic heritage in the context of strengthening Ukrainian statehood, the intensification of the art market, and the necessity to combat art forgeries. The aim of the research is the systematization of theoretical and methodological foundations of art history expertise and the development of a comprehensive approach to the attribution and dating of Ukrainian paintings from the second half of the 19th century. The theoretical foundation comprises works by European art history and expertise theorists: H. Wölfflin, M. Friedländer, E. Panofsky, R. Gunn, S. Lovisch, as well as works by Ukrainian scholars: O. Andrianova, S. Biskulova, T. Bereziuk, O. Kalashnykova, N. Karpinska, I. Mishchenko, K. Novikova, T. Tymchenko, and others. The research methodology is based on a comprehensive interdisciplinary approach integrating humanities and natural science methods.

The first chapter analyzes the formation and development of art history expertise as a scientific discipline and characterizes the main concepts and types of expertise. The methodology of painting expertise is revealed, including the formal-stylistic method, iconological method, comparative method, provenance research, and technical-technological methods.

The second chapter examines the role of visual arts as a channel for expressing national identity. The activities of the Cyril and Methodius Brotherhood and its influence on the formation of the national-cultural movement are analyzed. The Odesa Painting

School and the Society of Artists, the Kharkiv art center, the specifics of artistic life in Lviv under the Austro-Hungarian Empire, and O. Novakivsky's Art School are characterized.

The third chapter develops a system of criteria for attribution and dating of Ukrainian paintings from the second half of the 19th century: *stylistic criteria* – analysis of compositional principles, spatial solutions, treatment of form, coloristic characteristics, brushstroke character and texture; *technological criteria* – analysis of the support, ground composition, pigment composition of the paint layer, ratio of lead to zinc white, degree of binder aging, character of preparatory drawings and authorial alterations, signature peculiarities; *documentary criteria* – provenance research, analysis of exhibition catalogues, museum inventory books, markings on the reverse of works; *iconographic criteria* – analysis of costumes, accessories, awards and distinctions of depicted persons. The principle of convergence of evidence is substantiated, according to which reliable attribution is achieved only through the consistency of conclusions obtained by various independent methods.

The analysis of specific artworks confirmed the effectiveness of stylistic, technological, documentary, and iconographic methods. The expertise of a portrait of an unknown woman and a landscape by O. Rokachevsky from the NMUH collection is examined, where technical-technological research allowed the correction of previous attributions and the separation of original layers from restoration layers. The study of ten works by K. Kostandi from Yu. Balashov's collection enabled the identification of characteristic technological parameters of his painting. The attribution of the icon "Two Saints" from the NAOMA funds emphasized the significance of iconographic analysis for identifying depicted figures.

Keywords: *art history expertise, attribution, dating, Ukrainian painting, 19th century, technical-technological research, stylistic analysis, provenance, authenticity.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	07
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ	
ЗАСАДИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ЖИВОПИСУ	10
1.1. Історіографія дослідження українського живопису	
другої половини ХІХ ст.....	10
1.2. Поняття та види мистецтвознавчої експертизи.....	19
1.3. Методологія експертизи живописних творів.....	28
Висновки до розділу 1	37
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС ДРУГОЇ	
ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.: ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ	38
2.1. Провідні художні школи, майстри та напрями українського живопису	
другої половини ХІХ ст.....	38
2.2. Специфіка художньо-технологічних прийомів українського	
живопису ХІХ ст.....	49
Висновки до розділу 2	58
РОЗДІЛ 3. ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ	
ЕКСПЕРТНИХ МЕТОДИК.....	59
3.1. Критерії атрибуції та датування творів.....	59
3.2. Аналіз конкретних експертних випадків.....	69
Висновки до розділу 3	80
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83

ВСТУП

Друга половина XIX ст. в історії українського образотворчого мистецтва є періодом інтенсивного формування національної художньої школи, кристалізації самобутніх рис української живописної традиції та становлення професійного живопису. Цей час характеризувався глибокими соціально-політичними трансформаціями, культурним піднесенням та боротьбою за національну ідентичність, що безпосередньо вплинуло на розвиток візуальних мистецтв. Творчість таких видатних майстрів, як М. Пимоненко, С. Васильківський, К. Костанді, М. Мурашко, сформувала фундамент української мистецької традиції та визначила напрямки її подальшого розвитку.

Актуальність дослідження обумовлена сукупністю взаємозалежних факторів. По-перше, зростання інтересу до національної художньої спадщини в контексті утвердження української державності визначає необхідність застосування науково верифікованих методик аналізу мистецьких творів. По-друге, активізація арт-ринку та збільшення кількості приватних колекцій обумовлюють зростання попиту на висококваліфіковану мистецтвознавчу експертизу живописних робіт. По-третє, поширення випадків фальсифікації творів мистецтва актуалізує потребу в розробці ефективних методів ідентифікації підробок. Крім того, значна частина українського живопису XIX століття залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює необхідність уточнення атрибутів та датувань окремих творів. Водночас інтеграція сучасних технологічних підходів у сферу мистецтвознавчої експертизи відкриває нові перспективи для верифікації традиційних атрибутів і виявлення нових, раніше незафіксованих характеристик художніх творів.

Об'єкт дослідження – твори українського живопису другої половини XIX століття.

Предмет дослідження – особливості використання фарб, полотна, композиційних прийомів та техніко-технологічні методи атрибуції.

Мета дослідження полягає у систематизації теоретико-методологічних засад мистецтвознавчої експертизи та розробці комплексного підходу до атрибуції й датування творів українського живопису другої половини XIX ст.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати історіографію дослідження українського живопису другої половини XIX ст., систематизувати поняття та види мистецтвознавчої експертизи, охарактеризувати методологію експертизи живописних творів.

2. Схарактеризувати історико-мистецький контекст українського живопису другої половини XIX ст. на прикладі діяльності провідних художніх шкіл та творчість визначних майстрів.

3. Розробити систему критеріїв атрибуції та датування творів українського живопису досліджуваного періоду на прикладі конкретних експертних випадків.

Методологія дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, що інтегрує гуманітарні та природничо-наукові методи: формально-стилістичний, порівняльний, історико-культурний, іконографічний та іконологічний методи, а також техніко-технологічні методи (рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, ультрафіолетова люмінесценція, рентгено-флуоресцентний аналіз, ІЧ-спектроскопія з Фур'є-перетворенням, мікроскопічний аналіз).

Теоретичну основу дослідження становлять праці європейських теоретиків мистецтвознавства та експертизи: Г. Вельфліна, М. Фрідлендера, Е. Панофського, Р. Ганн, С. Ловіш та мають праці українських науковців: О. Андріанової, С. Біскулової.О., Т. Березюк, Калашникової, Н. Карпінської, І. Міщенко, К. Новікової та Т. Тимченко та ін.

Джерельну базу дослідження становлять: твори українського живопису другої половини XIX ст. з колекцій Національного музею історії України, Харківського художнього музею, приватних зібрань; інвентарні книги, каталоги

виставок); результати техніко-технологічних досліджень, проведених фахівцями Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»; наукові публікації з питань мистецтвознавчої експертизи та історії українського мистецтва; спеціалізована література з історії художніх матеріалів та технологій живопису.

Теоретичне значення дослідження полягає у збагаченні методологічного апарату мистецтвознавчої експертизи, систематизації критеріїв атрибуції та датування творів українського живопису, обґрунтуванні принципу конвергенції доказів у експертній практиці.

Практичне значення роботи визначається можливістю використання її результатів у діяльності музеїв, експертних установ, аукціонних домів, при формуванні приватних колекцій, у навчальному процесі підготовки мистецтвознавців та реставраторів, для верифікації атрибуцій творів українського живопису XIX ст.

Апробація дослідження: Ситник В. Провідні художні школи та майстри українського живопису другої половини XIX ст. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2025. № 58 (листопад). С. 1087–1090.

Структура дослідження зумовлена метою та завданнями роботи. Магістерська кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (69 позицій).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ЖИВОПИСУ

1.1. Історіографія дослідження українського живопису другої половини ХІХ ст.

Мистецтвознавча експертиза українського живопису другої половини ХІХ ст. є складною міждисциплінарною галуззю наукового знання, що поєднує теоретичні засади класичного мистецтвознавства з новітніми технологічними методами дослідження творів мистецтва.

Фундаментальні засади мистецтвознавчої експертизи було закладено в працях європейських дослідників ще наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., коли відбувалося становлення мистецтвознавства як самостійної наукової дисципліни. Серед теоретико-методологічних основ експертної діяльності особливе місце посідає формально-стилістичний метод, розроблений швейцарським мистецтвознавцем Г. Вельфліном. Дослідник запропонував систему формального аналізу творів мистецтва, що базується на виявленні об'єктивних стилістичних закономірностей та простеженні еволюції художніх форм від Ренесансу до бароко [69]. Г. Вельфлін обґрунтував п'ять пар протилежних категорій, що дозволяють характеризувати стильові особливості твору: лінійність і мальовничість, площинність і глибинність, замкнена і відкрита форма, множинність і єдність, абсолютна і відносна ясність.

Паралельно з формально-стилістичним підходом у європейській науці розвивалася традиція знавцтва, що акцентувала на індивідуальній манері художника та її розпізнаванні через аналіз характерних деталей виконання. Власне місце в історії розвитку експертної методології посідають праці німецького мистецтвознавця М. Фрідлендера, який обґрунтував принципи

знавцтва як специфічної форми мистецтвознавчого пізнання, що поєднує наукову методологію з інтуїтивним осягненням художнього твору [61]. М. Фрідлендер стреджував, що справжній знавець має володіти технічними знаннями про матеріали та техніки живопису та розвивати особливу чутливість до індивідуального почерку художника, яка формується через багаторічний досвід безпосереднього спілкування з оригіналами творів мистецтва [60].

Генезу атрибуційної методології від часів її засновника Д. Мореллі до сучасних підходів проаналізовано у праці дослідників Р. Ганна та С. Ловіш, які простежують еволюцію методу Д. Мореллі та його застосування у вивченні різних видів мистецтва, включно з наскельним живописом [62]. Дослідниці доводять, що базові принципи знавцтва, сформульовані ще в ХІХ ст., зберігають свою евристичну цінність і в сучасних дослідженнях, хоча й потребують доповнення новітніми технологічними методами верифікації.

Іконологічний метод дослідження творів мистецтва Е. Панофського, збагатив мистецтвознавчу експертизу інструментарієм інтерпретації символічного та алегоричного змісту художніх творів. Вчений запропонував триступеневу схему аналізу твору мистецтва, що включає доіконографічний опис, іконографічний аналіз та іконологічну інтерпретацію [65].

В українській науковій традиції комплексний підхід до мистецтвознавчої експертизи найповніше представлено у праці О. Калашникової, де систематизовано теоретичні засади та практичні методи експертного дослідження творів мистецтва різних видів та епох [20]. Авторка розглядає експертизу як комплексну наукову процедуру, що включає мистецтвознавчий аналіз, техніко-технологічне дослідження та вартісну оцінку, причому кожен із цих компонентів має власну методологію та критерії.

Методологічні аспекти мистецтвознавчої експертизи в контексті судово-експертної діяльності розроблено у праці К. Новікової та І. Міщенко [32], де визначені чіткі алгоритми проведення експертних досліджень відповідно до процесуальних вимог судової експертизи, визначає коло питань, на які може

відповідати експерт-мистецтвознавець, та встановлює критерії оцінки достовірності висновків. Проблемні питання судової мистецтвознавчої експертизи в Україні висвітлено у статті Н. Карпінської, яка аналізує правові та методологічні колізії експертної практики [21].

Теоретичні засади мистецтвознавства як наукової дисципліни та його взаємозв'язок з історією мистецтв розглядає Т. Березюк, акцентує на інфраструктурній обумовленості розвитку цих галузей знань [7]. Дослідниця підкреслює важливість розвитку музейної, галерейної та освітньої інфраструктури для повноцінного функціонування мистецтвознавства.

Т. Тимченко пропонує систематизований виклад історії становлення експертизи живопису як наукової дисципліни та її методологічних засад [42]. Авторка простежує еволюцію експертних методів від інтуїтивного знавцтва до сучасних комплексних досліджень, що поєднують мистецтвознавчий аналіз із природничо-науковими методами.

Сучасна мистецтвознавча експертиза неможлива без залучення широкого арсеналу технологічних методів дослідження, що дозволяють отримати об'єктивну інформацію про матеріальну структуру твору мистецтва. Історію застосування рентгенографії у вивченні живопису комплексно представлено у колективному дослідженні Е. Гаверкампа-Бегемана, Р. Клессмана, Е. Гінтердінга, М. Ліфланга, В. Клука та Е. ван де Ветерінга, опублікованому Нідерландським інститутом історії мистецтва в рамках проекту «Counting Vermeer» [64]. Автори простежують еволюцію рентгенографічного методу від перших експериментів на початку XX ст. до сучасної музейної практики систематичного рентгенографування колекцій.

О. Андріанова аналізує місце та роль техніко-технологічних методів у комплексній експертизі творів мистецтва [3]. Дослідниця систематизує різноманітні методи фізико-хімічного аналізу, від оптичної мікроскопії до спектральних методів, визначає їхні можливості й обмеження при дослідженні живопису. Перспективам застосування інфрачервоної рефлектографії як методу

дослідження живопису присвячено окрему працю О. Андріанової, де авторка простежує історію методу від перших спроб використання інфрачервоного випромінювання для вивчення підготовчого малюнка до сучасних цифрових технологій інфрачервоної рефлектографії [2].

Спільні дослідження О. Андріанової та С. Біскулової присвячені різним аспектам застосування неdestructивних методів аналізу при вивченні творів живопису і графіки. Авторки акцентують на перевагах методів, що не потребують відбору проб і не завдають шкоди досліджуваному об'єкту [5]. В іншій спільній публікації авторки розглядають проблематику дослідження ґрунтів живописних творів XX – XXI ст., аналізують можливості їх датування на основі техніко-технологічних характеристик та встановлення відповідності використаних матеріалів заявленому часу створення [6]. Праці С. Біскулової та О. Андріанової актуалізують застосування інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR) для вивчення ступеня старіння в'язива в олійному живописі [8].

Систематизацію арсеналу природничо-наукових методів, що застосовуються при експертизі олійних картин, здійснено Н. Брей. Авторка розглядає як традиційні методи: мікроскопічний аналіз, хімічні тести на ідентифікацію пігментів та зв'язуючих, – так і сучасні інструментальні методи, зокрема рентгенофлуоресцентний аналіз та інфрачервону спектроскопію. Увагу приділено інтерпретації результатів аналізу та їх співвіднесенню з історико-мистецтвознавчими даними [9]. Значення для розуміння технології живопису різних епох має дослідження М. Дерна [57].

Проблематику наукового дослідження підробок та копій, що є одним із ключових завдань мистецтвознавчої експертизи, висвітлено у колективній монографії за редакцією П. Креддока [56], яка містить систематичний огляд методів виявлення фальсифікатів, включно з аналізом пігментів, зв'язуючих, основ та інших матеріалів.

Дослідження кракелюру як діагностичної ознаки автентичності та датування живопису представлено у праці С. Баклоу [53], в якому автор

розробляє систему опису та класифікації патернів кракелюру, що дозволяє розрізняти природний кракелюр, що утворюється внаслідок старіння твору, та штучно створений кракелюр на підробках.

Хроматографічні методи аналізу художніх матеріалів, що дозволяють ідентифікувати органічні компоненти: олії, смоли, клеї, – базуються на теоретичних засадах, викладених у навчальному посібнику О. Лисенка, Т. Ковальчук та В. Зайцева «Основи газової хроматографії» [26].

Проблематику радіовуглецевого датування, релевантну для встановлення віку органічних матеріалів у складі живописних творів: полотна, дерев'яних основ, клеїв, – обговорено в огляді Л. Мацкевія та І. Кочкина [28].

Питання провенансу як невід'ємної складової експертного дослідження систематизовано у колективній монографії за редакцією Г. Файгенбаум та І. Райст [58]. Автори розглядають історію побутування твору не як допоміжну інформацію, а як повноцінний компонент мистецтвознавчого дослідження, що може пролити світло на питання авторства, датування та автентичності.

Роль сучасних інформаційно-комунікаційних технологій в експертизі та популяризації творів станкового живопису проаналізовано у статті Т. Тимченко та А. Миколайчук [43]. Авторки розглядають можливості цифрових технологій для створення баз даних творів мистецтва, порівняльного аналізу зображень та верифікації експертних висновків.

Для проведення повноцінної мистецтвознавчої експертизи українського живопису другої половини XIX ст. значення має ґрунтовне знання історії художніх матеріалів та технологій відповідного періоду. К. Віллерс простежує еволюцію полотен як основи для живопису від доіндустріальної доби до сучасності [67]. Історії окремих пігментів, зокрема синього кольору, присвячено монографію М. Пастуро, в якій дослідник простежує культурну та технологічну історію синіх пігментів від античності до сучасності, включно з появою штучного ультрамарину та кобальтових блакитей у XIX ст. [66]. Характеристику «зеленої землі» як традиційного природного пігменту, що широко

використовувався в живопису XIX ст. для підмальовку та змішування з іншими фарбами, представлено на спеціалізованому ресурсі з історії пігментів [55]. «Зелена земля» належить до найдавніших пігментів, відомих людству, і її характеристики можуть допомогти у визначенні автентичності твору, оскільки сучасні синтетичні аналоги мають дещо інші фізико-хімічні властивості.

Питання використання олійних фарб та їх еволюції розглянуто В. Жердзіцьким [19]. Автор аналізує властивості різних олій, що використовуються як зв'язуюче у масляному живописі, та їх вплив на оптичні та механічні характеристики фарбового шару. Революційне значення появи фарб у металевих тюбиках для розвитку плерного живопису, що став характерною рисою українського реалізму другої половини XIX ст., висвітлено у публікації на інформаційному порталі «hroniky» [50].

Практичні аспекти роботи з художніми матеріалами, актуальні для середини XX ст., але такі, що містять інформацію про традиційні техніки, систематизовано у виданні Ф. Лоханька та Т. Флорової «Художні матеріали – техніка живопису» [27]. Це видання відображає стан технологічних знань радянського періоду та є джерелом для розуміння традицій, що передавалися в українських художніх школах.

Термінологічні питання кольорознавства в українському контексті висвітлено у спеціалізованому словнику А. Вовк та Б. Струминського [68]. Це видання має практичне значення для експертної роботи, оскільки забезпечує точну передачу термінології при описі творів та складанні експертних висновків. Теоретичні засади кольорознавства та їх застосування в художній освіті розглянуто також у праці М. Розової та Е. Ульмасової, яка, попри свою педагогічну спрямованість, містить корисні відомості про сприйняття та класифікацію кольорів [38].

О. Прядко аналізує розвиток технологій станкового живопису в історичній перспективі [37]. Дослідниця простежує трансформацію матеріалів та технік від класичної традиції до сучасних практик, що є важливим для розуміння

технологічного контексту українського живопису XIX ст., який формувався на перетині академічної традиції та новаторських пошуків.

Особливості техніки «алла прима», що передбачає завершення твору за один сеанс без пошарового нанесення фарби, досліджено О. Демиденко та К. Поддубко [16].

Мистецтвознавча експертиза українського живопису другої половини XIX ст. неможлива без глибокого розуміння історичного контексту, в якому творилися досліджувані твори, оскільки мистецтво завжди є продуктом свого часу і несе на собі відбиток суспільно-політичних та культурних умов. Становище української культури в російській імперії, що впливало на розвиток національного мистецтва, розглянуто у дослідженні Т. Патенко [35]. Авторка аналізує обмежувальну політику імперської влади щодо української мови та культури і водночас показує, як українські митці та інтелектуали знаходили можливості для збереження та розвитку національної ідентичності.

В. Міяковський висвітлює культурно-історичний контекст формування українського національного мистецтва в середині XIX ст. [29]. А. Жаборюк створює необхідне підґрунтя для розуміння витоків живопису другої половини століття [18]. Дослідник аналізує становлення національної школи живопису в контексті загальноєвропейських художніх процесів та визначає ті традиції, що були успадковані наступним поколінням художників.

В. Овсійчук аналізує творчість Т. Шевченка як художника в широкому європейському контексті [33] та акцентує, що він був освіченим майстром, який володів усім арсеналом академічного мистецтва. Є. Букет досліджує історичні події, що стали сюжетами для українських художників XIX ст. [10].

Для атрибуції творів українського живопису XIX ст. важливим є розуміння системи художньої освіти, що формувала майстерність художників і визначала їхні технічні навички та естетичні орієнтири. А. Філімонова аналізує розвиток художньої освіти в українській столиці [46]. Дослідниця розглядає діяльність Київської рисувальної школи М. Мурашка, яка відіграла ключову роль у

підготовці українських художників і мала суттєвий вплив на формування національної школи живопису. Д. Добріян досліджує роль О. Мурашка в реорганізації мистецької освіти вже на початку XX ст., простежує його проект ступеневої системи професійного художнього навчання [17].

Регіональні аспекти розвитку художньої освіти в Україні висвітлено у праці З. Гуріч про Херсонську губернію [15]. Дослідниця аналізує мережу навчальних закладів, що готували художників на Півдні України, та їх роль у культурному житті регіону. Колективне дослідження Н. Молевої, В. Немцової, С. Нікуленко, В. Рубана, Л. Савицької та Л. Соколюк присвячене історії становлення художньо-освітнього простору на Харківщині наприкінці XIX ст. [30]. Л. Волошин висвітлює діяльність мистецької школи О. Новаківського, що мала значний вплив на формування західноукраїнського малярства [11].

Для практики мистецтвознавчої експертизи особливе значення мають монографічні дослідження творчості окремих митців, оскільки саме вони дозволяють виявити індивідуальні особливості манери художника, його улюблені прийоми та характерні деталі виконання. Творчість С. Васильківського, одного з провідних представників українського реалістичного пейзажу, представлено на спеціалізованому ресурсі «Ковчег» [23].

В. Хлебосолов досліджує історичну та героїчну тематику у творчості українських художників-реалістів кінця XIX ст. на прикладі доробку С. Васильківського та М. Пимоненка [49]. Автор аналізує, як ці майстри інтерпретували сюжети з української історії та народного життя, створювали образи, що мали не лише художню, а й національно-виховну цінність.

Жіночі образи у творчій спадщині М. Пимоненка, одного з найвидатніших українських жанристів XIX ст., проаналізовано у статті М. Криштопи [25]. Дослідниця розглядає, як художник відображав життя української жінки, її працю, побут та емоційний світ, створював глибоко правдиві та водночас поетичні образи.

Є. Котляр у дослідженні аналізує одну з найвідоміших і найбільш контроверсійних картин М. Пимоненка «Жертва фанатизму» в контексті єврейського мистецтва та «єврейського питання» в російській імперії [24]. Ця праця демонструє, як художній твір може бути пов'язаний зі складними соціальними та політичними проблемами епохи, і для повноцінної експертизи таких творів необхідне розуміння цього контексту. Інформацію про життя та творчість М. Пимоненка також представлено на регіональному інформаційному порталі «Голос Карпат» [13], що свідчить про популярність та значення цього художника для української культурної пам'яті.

О. Гуляєва аналізує регіональні особливості художнього процесу у XX ст., що допомагає зрозуміти регіональні традиції, що сформувалися ще в XIX ст. і продовжували впливати на місцеві художні школи [14].

Практичні аспекти атрибуції творів українського живопису представлено у кваліфікаційній роботі К. Гаги «Портретний живопис XVIII–XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»: дослідження та експертиза» [12]. На конкретному музейному матеріалі дослідниця продемонструвала методику атрибуційного дослідження, що включає стилістичний аналіз, техніко-технологічне дослідження та вивчення провенансу.

А. Шашкова досліджує індивідуальну манеру І. С. Їжакевича в іконах церкви Покрови на Пріорці через аналіз авторських змін та виправлень [51].

Історіографічний аналіз засвідчує, що мистецтвознавча експертиза українського живопису другої половини XIX ст. спирається на теоретико-методологічну базу, що поєднує класичні підходи європейського знавцтва, розроблені такими видатними дослідниками, як Г. Вельфлін, М. Фрідлендер та Е. Панофський, з новітніми технологічними методами дослідження матеріальної структури творів мистецтва. Українська мистецтвознавча школа активно розвиває власні методологічні підходи, адаптує світовий досвід до специфіки національного мистецтва та потреб практичної експертної діяльності.

1.2. Поняття та види мистецтвознавчої експертизи

Мистецтвознавча експертиза становить собою складну систему наукового дослідження творів образотворчого мистецтва, яка функціонує на перетині гуманітарних та природничих наук. Вона сформувалася як окрема дисципліна у другій половині XIX ст., коли розвиток артринку, зростання приватних і музейних колекцій, поширення практики копіювання та фальсифікації творів мистецтва зумовили потребу в науково обґрунтованих методах визначення автентичності та авторства художніх об'єктів [20]. Паралельно з інституціалізацією музейної справи та формуванням мистецтвознавства як академічної дисципліни відбувався процес становлення експертної практики, що спиралася спочатку виключно на досвід знавців, а згодом почала інтегрувати досягнення природничих наук.

Термін «експертиза» у застосуванні до творів мистецтва охоплює широкий спектр дослідницьких практик. У найширшому розумінні це будь-яке кваліфіковане дослідження художнього об'єкта, спрямоване на отримання нового знання про нього. У вузькому значенні експертиза передбачає офіційну процедуру дослідження твору з метою надання висновку, що має юридичну силу і може використовуватися в судових справах, при оцінці вартості об'єктів, при розв'язанні питань про придбання творів музеями або приватними колекціонерами.

Теоретичне осмислення експертної діяльності розпочалося наприкінці XIX ст., коли італійський лікар і знавець мистецтва Д. Морреллі запропонував метод атрибуції, заснований на аналізі «другорядних» деталей зображення: форми вух, рук, нігтів, складок драпірування [62]. Д. Морреллі виходив з припущення, що художник, свідомо контролює зображення головних елементів композиції (обличчя, постаті), підсвідомо повторює певні стереотипні прийоми у деталях, яким приділяє менше уваги. Ці повторювані елементи стають свого роду «почерком» майстра, що дозволяє ідентифікувати його авторство навіть за

відсутності підпису. Метод Д. Морреллі заклав основи систематичного порівняльного аналізу формальних елементів живопису.

Наступний етап розвитку експертної методології пов'язаний з діяльністю німецького мистецтвознавця М. Фрідлендера, який був першим директором Берлінської картинної галереї і присвятив життя дослідженню нідерландського живопису XV–XVI ст. У праці «Von Kunst und Kennerschaft» (1946) [61] М. Фрідлендер сформулював концепцію експертного знання як синтезу раціонального аналізу та інтуїтивного осягнення твору. Мистецтвознавець наголошував, що справжній експерт спирається не лише на формальні ознаки, а й на цілісне сприйняття художнього організму твору, на здатність відчутти «дух» майстра. Водночас М. Фрідлендер визнавав обмеженість суб'єктивного судження і наполягав на необхідності систематичного вивчення достовірних робіт художника, порівняльного аналізу, дослідження провенансу та документальних свідчень.

Паралельно з удосконаленням мистецтвознавчих методів відбувався розвиток природничо-наукових підходів до дослідження творів мистецтва. Перші спроби застосування рентгенографії для вивчення живопису відносяться до 1895 р., коли німецький фізик В. Рентген відкрив невидиме випромінювання, що проникає крізь непрозорі об'єкти. Вже у 1896 р. німецький фізик В. Кьоніг зробив перші рентгенограми картин, які виявили під верхнім фарбовим шаром попередні зображення та авторські переписування [64]. У 1930-х рр. до арсеналу дослідницьких методів додалися інфрачервона фотографія, що дозволяє виявити підготовчий малюнок, та ультрафіолетове опромінення, під яким різні матеріали дають характерну люмінесценцію. У другій половині XX ст. почали активно застосовуватися методи хімічного та спектрального аналізу пігментів, що дозволяють встановити склад фарб та визначити час появи певних матеріалів у художній практиці.

Класифікація видів експертизи може здійснюватися за різними критеріями. За предметом дослідження виділяють експертизу, спрямовану на встановлення

авторства, датування, провенансу, технологічних особливостей, стану збереження, художньої цінності твору. Кожен з цих аспектів вимагає специфічних підходів і методів.

Атрибуційна експертиза передбачає встановлення автора твору, часу та місця його створення. Складність атрибуції зумовлена низкою факторів: значна частина творів мистецтва минулих епох не має підпису автора або підпис викликає сумніви щодо автентичності; у художній практиці ХІХ ст. широко побутували явища учнівського копіювання, майстерні роботи (створення твору кількома майстрами), авторського повторення композицій; стилістична манера художника могла змінюватися протягом творчого життя під впливом різних факторів (навчання, подорожей, зміни художніх переконань, вікових змін); існувала практика створення творів «у манері» видатних майстрів, що не завжди мала на меті фальсифікацію, але ускладнює атрибуцію [61].

Процес атрибуції розпочинається з детального візуального вивчення твору. Експерт аналізує композиційну побудову, спосіб організації простору, співвідношення фігур і тла, ритмічну структуру зображення. Увага приділяється характеру малюнка, впевненості чи невпевненості лінії, трактуванню анатомії, пропорційним співвідношенням. Важливим діагностичним критерієм є манера моделювання форми, чи використовується світлотінь для передачі об'єму, як вибудовується перехід від світла до тіні, наскільки деталізовано опрацьована форма. Колористичне рішення твору несе інформацію про колірні уподобання художника, характерні для нього колірні гармонії, спосіб досягнення колірної єдності полотна [32].

Іконографічний аналіз передбачає вивчення сюжету твору, його джерел, інтерпретації теми. Художники мають індивідуальні іконографічні преференції: улюблені сюжети, характерні типажі персонажів, специфічну трактування традиційних мотивів. Виявлення цих особливостей допомагає визначити коло можливих авторів. Іконографічний аналіз включає також дослідження костюмів,

архітектури, предметів побуту, зображених на картині, що дозволяє встановити час створення твору та його географічну локалізацію.

Досліджуваний твір порівнюється з достовірними роботами передбачуваного автора. Порівняння здійснюється на всіх рівнях, від загальної композиційної структури до найдрібніших деталей зображення. Особливе значення мають повторювані елементи: характерна трактування певних мотивів (рук, очей, тканин, пейзажного тла), улюблені колірні поєднання, типові композиційні схеми. Систематичне порівняння дозволяє виявити стійкі ознаки індивідуальної манери й на цій основі зробити висновок про авторство.

Технологічна експертиза набула статусу самостійного напрямку дослідження творів мистецтва у XX ст. [3]. Вона зосереджена на вивченні матеріальної структури живописного твору, техніки його виконання, матеріалів, використаних художником. Цей вид експертизи спирається на досягнення реставраційної науки, хімії, фізики, матеріалознавства.

Внесок у вивчення реставраційних практик зроблено науковцями Національного музею історії України. Праці Т. Форманюк, М. Орлика та інших, зокрема дослідження пейзажів О. Рокачевського [34], презентують комплексний підхід до атрибуції та реставрації українського живопису. Проблематика експертизи мистецьких творів знайшла відображення в роботах, присвячених виявленню автентичності. Дослідження Т. Тимченка та Н. Романенко з атрибуції ікони «Двоє святих» [44] демонструють сучасні методологічні підходи до вивчення мистецьких пам'яток.

Дослідження основи живописного твору починається з визначення типу носія – полотна, дерев'яної дошки, паперу, картону, металу. Для живопису XIX ст. характерне домінування полотняної основи, хоча окремі майстри продовжували працювати на дошці або використовували картон для етюдів. Аналіз полотна включає визначення типу переплетення ниток, щільності ткани, характеру крутки пряжі. Ці параметри дозволяють встановити походження тканини, час її виготовлення [67]. У XIX ст. виробництво полотен для живопису

стало промисловою галуззю, з'явилися спеціалізовані підприємства, що виготовляли стандартизовані полотна певних розмірів з фабричним ґрунтом. Склад ґрунту варіюється залежно від епохи, географічного регіону, індивідуальних уподобань художника. У першій половині XIX ст. переважали ґрунти на основі крейди або гіпсу з клейовим зв'язуючим (емульсійні ґрунти), у другій половині століття поширилися білильні ґрунти на олійному зв'язуючому. Колір ґрунту міг бути білим, сірим, охристим, червонуватим. Виявлення характерного для певного майстра або регіону типу ґрунту слугує додатковим критерієм атрибуції та датування.

Аналіз пігментів, барвних речовин, що входять до складу фарб, становить важливий напрямок технологічної експертизи. Історія живописних матеріалів характеризується поступовим розширенням палітри внаслідок винаходу нових пігментів та відмови від застарілих. Так, берлінська блакить (лазур) з'явилася на початку XVIII ст., кобальтова синя – на початку XIX ст., французький ультрамарин – у 1826 р., кадмієві жовтий і червоний – у середині XIX ст. [66]. Виявлення в складі фарбового шару пігменту, що не міг використовуватися в момент передбачуваного створення твору свідчить про помилковість датування або про пізніші втручання. Для ідентифікації пігментів застосовуються методи мікрохімічного аналізу, рентгенофлуоресцентна спектроскопія, інфрачервона спектроскопія.

Дослідження зв'язуючого фарб дозволяє встановити тип живописної техніки. У станковому живопису XIX ст. домінувала олійна техніка, яка передбачає використання рослинних олій (ляної, макової, волоської) як зв'язуючого пігментів. Ідентифікація зв'язуючого здійснюється методами газової хроматографії, інфрачервоної спектроскопії.

Вивчення послідовності нанесення фарбових шарів реконструює творчий процес художника. Багатошарова техніка, характерна для академічного живопису, передбачала створення підмальовку (імприматури), тонованого шару, на якому робився підготовчий малюнок, потім наносився корпусний підмальовок

монохромною фарбою для моделювання світлотіні, після висихання виконувалось кольорове пророблення окремих ділянок і завершувалася робота прозорими лесуваннями для поглиблення тіней та об'єднання колориту.

Покривні лаки наносилися на завершений живописний твір для захисту фарбового шару та досягнення певних оптичних ефектів. У XIX ст. використовувалися переважно природні смоли (дамара, мастікс). Дослідження складу та стану лаку надає інформацію про час та умови його нанесення [6, с. 116].

Експертиза автентичності набуває критичного значення у зв'язку з широким розповсюдженням підробок та фальсифікацій творів мистецтва. Розрізняють кілька категорій неавтентичних творів: репліки, створені самим художником або під його керівництвом у майстерні; старі копії виконані сучасниками або ближчими нащадками без наміру видати за оригінал; твори, створені у манері певного майстра, але які не претендують на авторство; фальсифікати – твори, свідомо створені або змінені з метою видати їх за автентичні роботи відомого художника.

Виявлення підробок вимагає застосування всього комплексу експертних методів. Стилістичний аналіз дозволяє виявити невідповідності манери виконання характерним особливостям передбачуваного автора. Технологічна експертиза виявляє анахронізми у використанні матеріалів: присутність пігментів, що не існували в передбачувану епоху створення, застосування сучасних синтетичних зв'язуючих або ґрунтів промислового виробництва XX ст.

Дослідження ознак старіння матеріалів становить окремий напрямок експертизи автентичності. Природне старіння живописного твору проявляється у формуванні характерної сітки тріщин (кракелюру), потемнінні лаків, зміні кольору окремих пігментів, появі патини. Кракелюр формується внаслідок циклічних змін температури та вологості, які спричиняють розширення та стискання шарів живописної структури [53]. Характер кракелюру – розмір, форма, глибина тріщин, залежить від віку твору, умов зберігання, складу

матеріалів. Старі тріщини мають відкриті краї, заповнені брудом та пилом, що накопичувалися протягом десятиліть. Штучний кракелюр, створений для імітації старовини, зазвичай має регулярніший характер, тріщини не проникають на велику глибину, краї тріщин чисті. Під ультрафіолетовим опроміненням штучно зістарений лак демонструє інакшу люмінесценцію порівняно з природно зістареним.

Дослідження підпису становить важливий елемент експертизи автентичності. Підпис може бути автентичним, пізнім, фальшивим. Аналіз підпису включає порівняння з достовірними підписами художника, дослідження характеру письма, техніки нанесення, стану збереження підпису тощо.

Експертиза стану збереження передбачає детальну фіксацію всіх змін та пошкоджень, яких зазнав твір. До механічних пошкоджень основи відносяться розриви, прориви, деформації полотна, тріщини та сколи. Пошкодження фарбового шару включають втрати авторського живопису, відшаровування та відлущування фарби, ошпарювання, кракелюр різного характеру. Хімічні зміни проявляються у потемнінні лаків, зміні кольору пігментів, появі плям та висолів.

Виявлення попередніх реставрацій становить важливий аспект дослідження стану збереження. Реставраційні втручання можуть включати дублювання полотна, тонування втрат авторського живопису, запливання лаковим шаром, записи [42]. Визначення обсягу та якості попередніх реставрацій необхідне для планування консерваційних заходів. Інструментальні методи дослідження дозволяють виявити приховані під поверхнею пошкодження, попередні зображення, авторські переписування.

Оцінка рівня майстерності базується на аналізі якості виконання окремих компонентів твору: малюнка, композиції, колориту, техніки. Досконалість малюнка передбачає впевнене володіння анатомією, вміння передати пропорції, перспективу, рух. Визначення місця твору у творчості художника передбачає співвіднесення його з іншими роботами автора, виявлення етапу творчої еволюції, якому він належить. Встановлення хронологічного місця твору у

творчості дозволяє точніше датувати його, а також оцінити його репрезентативність для творчого методу художника. Співвіднесення твору з історико-культурним контекстом епохи виявляє його місце у розвитку національної та європейської художньої традиції.

За характером організації експертного процесу розрізняють одноосібну, колегіальну та комплексну експертизу. Одноосібна експертиза здійснюється одним фахівцем, який несе повну відповідальність за висновок. Цей вид експертизи застосовується при дослідженні творів, що не викликають складних питань, або коли необхідна оперативна оцінка. Колегіальна експертиза передбачає участь кількох експертів однієї спеціалізації (мистецтвознавців), які колективно обговорюють об'єкт дослідження і виробляють спільний висновок. Така форма організації знижує ризик помилки, дозволяє врахувати різні думки. Комплексна експертиза залучає фахівців різних спеціальностей: мистецтвознавців, реставраторів, хіміків, фізиків. Вона застосовується при дослідженні цінних або проблемних об'єктів, коли необхідне поєднання гуманітарних та природничо-наукових методів.

За обсягом дослідження виділяють експрес-експертизу, стандартну та розширену експертизу. Експрес-експертиза здійснюється за короткий термін (від кількох годин до кількох днів) і базується переважно на візуальному обстеженні та досвіді експерта. Вона дає попередню оцінку автентичності та якості твору, але висновки мають імовірнісний характер. Стандартна експертиза включає детальне мистецтвознавче дослідження, вивчення провенансу, базові інструментальні методи (рентгенографія, УФ та ІЧ фотографія), займає від кількох тижнів до кількох місяців. Розширена експертиза додає до стандартного набору процедур спеціальні лабораторні дослідження: спектральний та хімічний аналіз матеріалів, дендрохронологічне датування підрамника або дерев'яної основи, радіовуглеродний аналіз органічних компонентів. Вона може тривати від кількох місяців до року і застосовується для цінних чи спірних об'єктів.

Процес експертизи має певну структуру, яка забезпечує повноту та об'єктивність дослідження. Підготовчий етап включає ознайомлення з доступною інформацією про твір, історією його побутування, попередніми атрибуціями, публікаціями. Збирається порівняльний матеріал, зображення достовірних творів передбачуваного автора, літературні джерела про його творчість. Визначається програма дослідження, які методи будуть застосовані, які питання мають бути вирішені [21, с. 126].

Візуальне обстеження твору проводиться при денному та штучному освітленні, у прямих і бічних променях світла. Бічне освітлення виявляє рельєф фарбового шару, нерівності поверхні, деформації основи. Використовується біноклярна лупа або мікроскоп для дослідження характеру мазка, структури фарбового шару, особливостей кракелюру.

Фотофіксація здійснюється в різних умовах освітлення та у різних спектральних діапазонах. Знімання у видимому світлі документує загальний вигляд твору та окремі деталі. Фотографування в ультрафіолетових променях виявляє люмінесценцію різних матеріалів: старі лаки дають блакитно-зелене світіння, новітні – фіолетове або взагалі не люмінесціюють, більшість пігментів поглинають УФ, але деякі (цинкові білила, кадмієві жовті) демонструють характерну люмінесценцію, пізні записи виглядають темними плямами на люмінесціюючому тлі старого лаку. Інфрачервона фотографія проникає крізь верхні шари лаку та деякі пігменти, виявляє підготовчий малюнок, попередні зображення, записи. Рентгенографія дає інформацію про всю товщу живописної структури, виявляє рентгеноконтрастні елементи (свинцеві білила, земляні пігменти), дозволяє побачити попередні композиції, авторські переписування, пошкодження основи [2, с. 116].

Дослідження провенансу включає пошук документальних свідчень про походження та історію побутування твору. Вивчаються описи колекцій, каталоги виставок, аукціонні документи, листування, спогади сучасників. Аналізуються печатки та написи на зворотному боці твору, які можуть вказувати на попередніх

власників, художні салони, виставки. Встановлюється ланцюг передачі твору від автора до сучасного власника, виявляються прогалини у цьому ланцюгу, що можуть свідчити про сумнівність походження.

Узагальнення результатів досліджень передбачає синтез інформації, отриманої різними методами, виявлення узгодженості або суперечностей між різними типами даних. Формулюються висновки щодо авторства, датування, автентичності, стану збереження, художньої цінності твору. Оцінюється ступінь достовірності висновків, чи є атрибуція безперечною, вірогідною або гіпотетичною.

Оформлення експертного висновку здійснюється відповідно до встановлених норм. Документ містить паспортні дані твору (розміри, техніка, підпис), детальний опис зображення, викладення результатів методів дослідження, обґрунтування висновків. До висновку додаються фотографії твору у різних умовах освітлення, результати інструментальних досліджень, описи стану збереження. Експертний висновок підписується експертом (експертами) із зазначенням кваліфікації, посади, дати проведення експертизи.

1.3. Методологія експертизи живописних творів

Методологія експертизи живописних творів базується на розумінні живописного твору як багатовимірного об'єкта, що одночасно є матеріальним артефактом, носієм художньої інформації, документом епохи та результатом індивідуальної творчості. Кожен з цих аспектів вимагає специфічних методів дослідження, а їхня інтеграція створює цілісну картину, необхідну для обґрунтованого експертного висновку.

Історично першим сформувався стилістичний метод аналізу, що виріс із традиції знавства (*connoisseurship*) – емпіричної практики розпізнавання авторської манери на основі досвіду та інтуїції. У XVIII ст. знавці орієнтувалися переважно на загальне враження від твору, на здатність відчувати «дух

майстра» [7]. Ця практика мала суб'єктивний характер і залежала від індивідуальних здібностей експерта. Спроби систематизації знавецької практики привели до формування стилістичного аналізу як методу, що спирається на виявлення об'єктивних формальних ознак індивідуальної манери.

Мистецтвознавці А. Рігль, Г. Вельфлін та історик мистецтв М. Дворжак, розробили концепцію стилю як системи формальних принципів, що організовують художній твір. Г. Вельфлін запропонував систему бінарних опозицій для аналізу стилістичних відмінностей: лінійне – живописне, площинне – глибинне, замкнута форма – відкрита форма, множинність – єдність, ясність – неясність [69].

Стилістичний аналіз у експертній практиці зосереджується на виявленні стійких особливостей індивідуальної манери художника. Ці особливості проявляються на різних рівнях організації твору. На композиційному рівні аналізується спосіб побудови простору, розташування головних елементів, співвідношення фігур і тла, ритмічна структура.

Просторова організація живопису несе важливу стилістичну інформацію. Спосіб побудови глибини варіюється від ренесансної перспективи з єдиною точкою сходження до бароково-рокайльної багатоплановості, від класицистичного кулісного простору до імпресіоністичної дематеріалізації форм у повітряному середовищі.

Трактування форми відбиває фундаментальні особливості художнього мислення майстра. Лінія може бути чіткою, графічною, що окреслює контури форм, або розмитою, живописною, що розчиняється в середовищі. Моделювання об'єму здійснюється різними способами: через світлотіньові градації від світла до тіні, через колірні зміни теплих і холодних відтінків, через фактурну диференціацію мазка.

Колористична система твору становить один з найбільш індивідуалізованих аспектів художньої манери. Кожен живописець має

характерну палітру, набір улюблених кольорів, типові колірні поєднання й тональність.

Світлові ефекти відіграють значну роль у створенні художнього образу. Джерело світла може бути природним (сонячне світло, місячне світло) або штучним (свічка, лампа), бути локалізованим в одній точці або рівномірно розсіяним. Характер освітлення формує настрій твору. Різке контрастне освітлення створює драматичний ефект, м'яке розсіяне світло – ліричний. Український живопис другої половини XIX ст. демонструє різноманітні підходи до трактування світла. І. Рєпін використовував спрямоване світло для психологічної характеристики персонажів, концентрував увагу на обличчях та руках. М. Мурашко створював складні світлові ефекти в інтер'єрних сценах, де денне світло з вікна взаємодіяло зі штучним освітленням.

Характер мазка – його довжина, напрямок, конфігурація, щільність – є своєрідним відбитком руху руки художника, його темпераменту, емоційного стану в момент роботи. Мазок може бути широким, впевненим, енергійним або дрібним, обережним, ретельним. Він може бути пастозним, з виразним рельєфом, або рідким, майже прозорим. Напрямок мазків формує фактурний ритм поверхні, який може співзвучний або контрастувати з ритмом зображених форм [57].

Послідовність виконання роботи, етапність творчого процесу також мають індивідуальний характер. Академічна традиція передбачала багатоетапну процедуру: створення начерку композиції, виконання етюдів окремих деталей, перенесення малюнка на полотно, підмальовок у монохромній гамі, послідовне пророблення окремих фрагментів кольоровими фарбами, завершальне лесування. Художники плернерної орієнтації працювали безпосередньо на натурі, завершували твір за один сеанс з мінімальною попередньою підготовкою. Виявлення етапності роботи через дослідження підготовчого малюнка, послідовності фарбових шарів, авторських виправлень дозволяє реконструювати

творчий метод і співвіднести його з відомими особливостями роботи передбачуваного автора.

Іконографічний метод аналізу розглядає зміст зображення, його сюжет, систему символів, культурні коди, закладені в композиції. Цей метод розвинувся з традиції вивчення релігійного мистецтва, де іконографічна програма визначалася канонічними текстами та усталеними схемами зображення біблійних сюжетів. Е. Панофський у праці «Студії з іконології» (1939) [65] розробив триступеневу систему інтерпретації зображення. Доіконографічний рівень передбачає первинне розпізнавання зображених об'єктів на основі практичного досвіду. Іконографічний рівень вимагає знання літературних джерел, міфологічних та історичних сюжетів, алегоричних персоніфікацій. Іконологічний рівень спрямований на розкриття глибинного символічного змісту, світоглядних установок епохи, соціокультурного контексту створення твору.

Застосування іконографічного методу в експертній практиці спрямоване на виявлення індивідуальних іконографічних преференцій художника. Кожен майстер має коло улюблених тем і сюжетів, до яких звертається неодноразово. М. Пимоненко тяжів до зображення українського сільського побуту, народних звичаїв, обрядових сцен. С. Васильківський віддавав перевагу історичним темам, зображенню запорізького козацтва, степових пейзажів. К. Костанді зосереджувався на камерних жанрових сценах, інтер'єрах з фігурами, портретах. Виявлення тематичних інтересів художника дозволяє оцінити вірогідність авторства твору певного змісту.

Трактування традиційних сюжетів також індивідуалізоване. Одна і та ж тема може інтерпретуватися різними художниками з різних позицій: ідеалізуючої, реалістичної, критичної, сатиричної. Композиційна схема, обрана для втілення сюжету, відображає уявлення майстра про оптимальний спосіб оповіді. Деталі зображення: костюми, архітектура, предмети побуту, мають відповідати історичному часу та географічному місцю дії. Анахронізми у

трактуванні історичних сюжетів можуть свідчити про некомпетентність автора або про пізню підробку. Водночас слід враховувати, що художники минулого не завжди прагнули до археологічної точності, часто одягали історичних персонажів у сучасні костюми або поміщали їх в умовне середовище.

Порівняльний метод становить основу практичної роботи експерта. Він передбачає систематичне зіставлення досліджуваного твору з достовірними роботами передбачуваного автора. Порівняння здійснюється на всіх рівнях аналізу, від загальної композиційної структури до найдрібніших деталей виконання. Виявляються повторювані елементи, що становлять стійкі ознаки індивідуальної манери. Водночас фіксуються відмінності, що можуть пояснюватися еволюцією стилю художника, впливом різних обставин створення твору, варіативністю творчого методу [56].

Формування порівняльної бази вимагає критичного відбору матеріалу. До порівняння залучаються лише твори з безперечною атрибуцією, підписані та задокументовані роботи, що знаходяться в музейних збірках. Порівняння з сумнівними або помилково атрибутованими творами може привести до хибних висновків. Обсяг порівняльного матеріалу має бути достатнім для виявлення типових ознак манери, що вимагає знайомства з широким колом робіт художника різних періодів його творчості.

Також увагу приділяють так званим «підписним» деталям, елементам, що мають настільки характерну форму, що стають розпізнавальною ознакою майстра. У практиці атрибуції українського живопису виявлено, що кожен майстер має індивідуальні особливості трактування окремих елементів. М. Пимоненко характерно зображував жіночі обличчя з м'якими, округлими рисами, великими очима, невеликими ротами. С. Васильківський мав упізнаваний спосіб трактування коней, з видовженими мордами, напруженими шиями, динамічними позами.

Дослідження провенансу становить окремий методологічний напрямок, що інтегрує методи історії, архівістики, документознавства. Провенанс надає

об'єктивну інформацію про автентичність та авторство. Ідеальний провенанс простежує твір від майстерні художника до сучасного власника через безперервний ланцюг документально підтверджених передач. Кожна ланка цього ланцюга має бути верифікована угодами купівлі-продажу, заповітами, інвентарними описами колекцій, каталогами виставок, публікаціями. Методика дослідження провенансу включає кілька напрямків роботи: вивчення написів на зворотному боці твору виявляє етикетки торговців мистецтвом, печатки колекціонерів, інвентарні номери музеїв, написи олівцем або чорнилом з прізвищами власників або назвами творів. Ці написи фіксуються, фотографуються, порівнюються з відомими печатками та етикетками, представленими у спеціалізованих довідниках. Деякі торговці та колекціонери мали звичку проставляти на творах характерні позначки, що дозволяють встановити момент перебування роботи у певній колекції [58].

Техніко-технологічні методи дослідження базуються на фізичних та хімічних принципах і надають об'єктивну інформацію про матеріальну структуру твору. Ці методи розвинулися у XX ст. внаслідок інтеграції природничих наук у практику вивчення творів мистецтва. Вони дозволяють отримати дані, недоступні візуальному спостереженню, про внутрішню будову живописної структури, склад матеріалів, послідовність нанесення шарів, наявність прихованих зображень.

Рентгенографія використовує здатність рентгенівського випромінювання проникати крізь речовини з різним ступенем поглинання залежно від щільності та атомної ваги елементів. Свинцеві білила, що широко використовувалися у живописі як білий пігмент та домішка до інших фарб, сильно поглинають рентгенівські промені і виглядають на рентгенограмі світлими ділянками. Органічні пігменти практично прозорі для рентгенівського випромінювання. Це дозволяє виявити підготовчий малюнок, виконаний свинцевими білилами, попередні композиції, записані художником або пізнішими володарями, авторські переписування окремих фрагментів [9]. Інтерпретація рентгенограм

вимагає досвіду та знання особливостей формування зображення, рентгенографічне зображення є проекцією всіх рентгеноконтрастних елементів на площину, тому верхні та нижні шари накладаються один на одного, що ускладнює читання. Щільність зображення залежить не лише від товщини фарбового шару, а й від часу експозиції, потужності апарату, відстані до об'єкта. Дефекти полотна, стоншення, розриви, латки, також видні на рентгенограмі. Порівняння рентгенограм достовірних творів художника з рентгенограмою досліджуваного твору може виявити схожість або відмінність у техніці підготовки композиції, у способі моделювання форми свинцевими білилами, у характері авторських переписувань.

Інфрачервона рефлектографія використовує здатність інфрачервоного випромінювання проникати крізь верхні шари живопису та відбиватися від підготовчого малюнка, виконаного вугіллям або іншими матеріалами, що поглинають інфрачервоні промені. Більшість пігментів прозорі в інфрачервоному діапазоні, за винятком вуглецевмісних чорних, що дозволяє виявити підготовчий малюнок під шарами олійного живопису. Інфрачервона рефлектографія ефективна для вивчення творів північноєвропейського живопису XV–XVI ст., де підготовчий малюнок виконувався ретельно і містив багато деталей [2]. У практиці дослідження українського живопису XIX ст. інфрачервона рефлектографія виявляє різні підходи до підготовчого малюнка.

Ультрафіолетова люмінесценція виникає при опроміненні об'єкта ультрафіолетовим світлом, під дією якого деякі речовини починають світитися у видимому діапазоні. Різні матеріали дають характерну люмінесценцію, що дозволяє ідентифікувати їх без руйнування. Природні смоли, що використовувалися для виготовлення покривних лаків (даммара, мастікс), люмінесціюють блакитно-зеленим кольором, причому інтенсивність люмінесценції зростає з віком лаку внаслідок процесів окиснення. Синтетичні лаки XX ст. люмінесціюють інакше або взагалі не люмінесціюють, що дозволяє виявити пізні покриття [42]. Пігменти мають різну люмінесценцію під

ультрафіолетовим світлом. Цинкові білила, що почали використовуватися в живописі у XIX ст. як альтернатива свинцевим білилам, дають яскраву жовто-зелену люмінесценцію. Кадмієві жовті люмінесціюють помаранчевим кольором. Більшість органічних пігментів поглинають ультрафіолет і виглядають темними плямами на люмінесціюючому тлі лаку. Пізні записи та реставраційні тонування виділяються на фоні старого лаку темними ділянками або ділянками з іншим кольором люмінесценції, що дозволяє визначити обсяг втручань у авторський живопис.

Мікроскопічне дослідження здійснюється за допомогою бінокулярного стереомікроскопа при збільшенні від 10 до 100 разів. Воно дозволяє детально вивчити структуру фарбового шару, характер мазка, спосіб накладання фарби, наявність підготовчих шарів. Видно окремі частинки пігменту, їхню форму, розмір, розподіл у зв'язуючому. Можна розрізнити природні та синтетичні пігменти, виявити суміші різних барвників.

Хімічний аналіз пігментів здійснюється різними методами залежно від завдань дослідження та можливостей відбору проб. Мікрохімічний аналіз проводиться на мікроскопічних кількостях речовини і базується на якісних реакціях, що дозволяють ідентифікувати присутність певних елементів або сполук. Зразок фарби розміром у долі міліметра обробляється реактивами, що дають характерні реакції з певними речовинами.

Газова хроматографія в поєднанні з мас-спектрометрією застосовується для детального аналізу складу органічних матеріалів. Метод дозволяє розділити складну суміш органічних сполук на окремі компоненти і ідентифікувати їх за масою молекул. Він ефективний для визначення типу олії (лляної, макової, волоської), виявлення білкових зв'язуючих (яєчного жовтка, казеїну), ідентифікації натуральних смол [26]. Аналіз продуктів старіння олії дозволяє оцінити вік зв'язуючого, що має значення для датування твору.

Дендрохронологічний аналіз застосовується для датування дерев'яних основ живопису. Метод базується на вивченні річних кілець деревини, товщина

яких варіюється залежно від кліматичних умов року. Послідовність товщин кілець утворює унікальний патерн, характерний для певного регіону та періоду. Порівняння патерну досліджуваного зразка з еталонними дендрохронологічними шкалами дозволяє встановити рік, коли було зрубано дерево. Це надає нижню межу датування твору, картина не могла бути написана раніше, ніж зрубано дерево для дошки. Водночас дошка могла зберігатися певний час перед використанням, що вносить похибку у датування.

Радіовуглецевий аналіз базується на визначенні вмісту радіоактивного ізотопу вуглецю-14 в органічних матеріалах. Метод дозволяє датувати органічні об'єкти віком до 50 тис. років [28]. Для творів мистецтва останніх століть точність методу обмежена похибкою у десятки років, що робить його малопридатним для точного датування живопису XIX ст. Водночас метод ефективний для виявлення грубих фальсифікацій, коли твір, що претендує на значний вік, виконаний на сучасних матеріалах.

Комп'ютерна обробка зображень розширює можливості візуального аналізу. Цифрова фотографія дозволяє здійснювати різноманітні трансформації зображення: зміну контрасту, яскравості, кольорової гами, виділення окремих кольорових каналів.

Ці операції виявляють деталі, погано помітні при звичайному спостереженні, потертості, реставраційні тонування, зміни авторського живопису під потемнілим лаком. Програмне накладання зображень дозволяє порівнювати композиційні схеми різних творів, виявляти точні повторення, що може свідчити про копіювання або про використання загальних підготовчих матеріалів.

Висновок до розділу 1

Мистецтвознавча експертиза спирається на потужну теоретико-методологічну базу, що сформувалася на перетині європейської традиції знавцтва та сучасних технологічних методів дослідження. Фундаментальні засади експертної діяльності було закладено в працях європейських дослідників наприкінці XIX – на початку XX ст.: формально-стилістичний метод Г. Вельфліна, заснований на виявленні об'єктивних стилістичних закономірностей через систему бінарних опозицій; традиція знавцтва М. Фрідлендера, що поєднує наукову методологію з інтуїтивним осягненням художнього твору; атрибуційний метод Д. Морреллі, заснований на аналізі характерних способів зображення другорядних деталей; іконологічний метод Е. Панофського з його триступеневою схемою інтерпретації зображення.

Мистецтвознавча експертиза як комплексна наукова процедура сформувалася у другій половині XIX ст. у відповідь на розвиток арт-ринку, зростання музейних та приватних колекцій, поширення практики копіювання та фальсифікації творів мистецтва. Виділено основні види експертизи за предметом дослідження: атрибуційна експертиза; технологічна експертиза; експертиза автентичності; експертиза стану збереження; мистецтвознавча експертиза у вузькому розумінні.

Методологія експертизи живописних творів базується на комплексному підході, що інтегрує гуманітарні та природничо-наукові методи.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ ЖИВОПИС ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.: ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

2.1. Провідні художні школи, майстри та напрями українського живопису другої половини ХІХ ст.

Друга половина ХІХ ст. є періодом інтенсивного формування української національної художньої школи, становленням професійного живопису та кристалізації самобутніх рис української живописної традиції. Цей складний і суперечливий час характеризувався глибокими соціально-політичними трансформаціями, культурним піднесенням та боротьбою за національну ідентичність, що безпосередньо відбилося на розвитку візуальних мистецтв.

Історико-культурний контекст епохи визначався насамперед геополітичним становищем українських земель, розділених між двома імперіями – російською та Австро-Угорською. Ця роз'єднаність створювала різні умови для розвитку культури та мистецтва, проте водночас стимулювала прагнення до національної єдності через культурну сферу.

У Наддніпрянській Україні у другій половині ХІХ ст. художники отримали можливість більш вільно відображати життя народу, проте водночас посилилася увага цензури до проявів національної самосвідомості. Важливим для розуміння культурного контексту є діяльність Кирило-Мефодіївського братства (1846–1847), яке, попри короткий період існування, залишило глибокий слід у національно-культурному житті [29]. Ідеї братства про національне відродження, культурну самобутність, рівність слов'янських народів стали ідеологічним підґрунтям для розвитку української культури загалом та образотворчого мистецтва зокрема. Серед членів братства був Т. Шевченко, чия творчість, як літературна, так і художня, стала каталізатором національного культурного руху.

Національно-культурний розвиток зіштовхувався з систематичними обмеженнями з боку імперської влади [35], які стосувалися передусім друкованого слова, тому візуальні мистецтва стали важливим каналом для вираження національної ідентичності. Живопис міг передавати українську тематику, етнографічні деталі, національні типажі, історичні сюжети без безпосереднього використання забороненої мови. У цих умовах українська інтелігенція, що формувалася протягом ХІХ ст., усвідомлювала особливу роль культури та мистецтва у збереженні та розвитку національної самобутності.

На західноукраїнських землях, що входили до складу Австро-Угорської імперії, ситуація була дещо іншою. Галичина користувалася більшою культурною автономією, існували можливості для легальної національно-культурної діяльності. У Львові діяли українські культурні та наукові товариства, видавалася українська преса, функціонували освітні заклади. Це створювало сприятливіші умови для відкритого вираження національної тематики в мистецтві, хоча й там українці стикалися з політикою полонізації та германізації.

Ключовим фактором формування національної художньої школи стало створення системи професійної художньої освіти. До середини ХІХ ст. українські художники здобували освіту переважно в іноземних академіях або у приватних майстрів. Петербурзька Академія мистецтв, протягом другої половини ХІХ ст. залишалася найпрестижнішим художнім навчальним закладом російської імперії, відігравала ключову роль у професійній підготовці українських митців. Академія функціонувала як центр художньої освіти, що прищеплював студентам класичні принципи європейського мистецтва та забезпечував високий рівень технічної майстерності. Численні українські художники другої половини ХІХ ст., які згодом стали провідними майстрами національної школи, здобували фахову освіту саме в стінах цієї установи [45]. Такі випускники як К. Трутовський – став одним із перших українських художників, хто систематично звертався до зображення народного побуту. М. Ге

сформувався як майстер історичного та релігійно-філософського живопису, здатний поєднувати академічну школу з глибоким психологізмом. М. Пимоненко виніс з Академії бездоганну техніку, що дозволила йому створювати монументальні жанрові композиції українського селянського життя. С. Васильківський опанував мистецтво батального та історичного живопису, яке згодом трансформувалося у зображення козацької тематики. К. Костанді отримав ґрунтовну академічну підготовку, що стала фундаментом для його подальшої педагогічної та творчої діяльності в Одесі.

Академічна система освіти будувалася на консервативних перевірених принципах та забезпечувала всебічну професійну підготовку майбутніх художників. Студенти проходили тривалий курс опанування майстерності малюнка. Увага приділялася вивченню пластичної анатомії. Композиційні принципи викладалися з опорою на класичні зразки, студенти вивчали закони побудови багатофігурних сцен, ритмічної організації простору, співвідношення частин цілого. Колористична підготовка включала теоретичне осмислення кольору та практичне опанування технік змішування фарб, створення тональних відношень, передачі світлотіньових ефектів. Технологія живопису охоплювала знання про властивості різних матеріалів, способи підготовки основ, методи нанесення фарбових шарів, прийоми лесування та корпусного письма. Методологічною основою академічного навчання було ретельне вивчення античного мистецтва, яке розглядалося як еталон досконалості форми та гармонійних пропорцій. Копіювання творів визнаних майстрів минулого було обов'язковою частиною навчального процесу, що дозволяло студентам опановувати технічні прийоми та композиційні рішення класичного мистецтва. Водночас увага приділялася роботі з натури, а саме: тривалим студіям натурників, виконанню етюдів з живої моделі, пейзажних замальовок. Однак академічна система мала й суттєві обмеження, що стримували творчий розвиток молодих художників. Жорсткі канони академізму передбачали чітко визначені композиційні формули, обов'язкове дотримання встановлених правил побудови

картини, перевагу ідеалізованих форм над життєвою правдою. Обмежувальною була ієрархія жанрів, згідно з якою історичний та релігійний живопис вважалися «високими» жанрами, гідними академічного мистецтва, тоді як побутовий жанр, пейзаж, портрет, натюрморт займали нижчі щаблі цієї піраміди.

Українські художники, які пройшли академічну школу та засвоїли її технічні досягнення, по завершенні навчання свідомо обирали інший творчий шлях. Вони відходили від офіційного академізму з його міфологічними та алегоричними сюжетами, холодною ідеалізацією форм, відірваністю від реального життя. Натомість українські митці зверталися до принципів реалізму, правдивого відображення дійсності, зображення реальних людей у їхньому природному середовищі, передачі характерних особливостей епохи та місцевості. Важливим для них стало звернення до національних тем, зображення українського селянського життя, народних звичаїв, історичних подій національної історії, характерних пейзажів рідного краю. Таким чином, академічна освіта давала українським художникам професійний фундамент, бездоганну техніку, знання композиційних принципів, вміння працювати з формою та кольором, але змістовне наповнення їхньої творчості формувалося вже поза академічними канонами, під впливом демократичних ідей епохи та національної самосвідомості.

Паралельно з академічною освітою в імперії розвивалися приватні художні школи, які мали більшу свободу у виборі навчальних програм та творчих орієнтирів. Чільне місце в розвитку українського мистецтва мала заснована у 1875 р. М. Мурашком рисувальна школа в Києві, яка стала справжнім центром формування національної художньої школи. М. Мурашко присвятив своє життя розбудові художньої освіти в Україні. Його школа функціонувала як приватний навчальний заклад, що давало можливість більш гнучко підходити до змісту та методів навчання, орієнтуватися на потреби українського мистецтва, виховувати не просто технічно підготовлених виконавців, а свідомих майстрів національної культури. За час свого існування школа підготувала близько трьох тисяч учнів,

які здобули фахову мистецьку освіту та поповнили лави українського художнього середовища [46]. Багато з випускників школи стали провідними майстрами української художньої школи ХХ ст. Серед них був М. Жук, В. Замирайло, С. Костенко та ін. Численні інші випускники працювали як художники-станковісти, педагоги, оформлювачі, поширювали принципи, засвоєні в школі М. Мурашка, по всій Україні.

Київська художня школа виробила власну творчу концепцію, що відрізняла її як від суворого академізму, так і від соціально-критичного спрямування російського передвижництва. Насамперед школа характеризувалася послідовною увагою до національної тематики: українського побуту, історії, фольклору, природи. Викладачі та учні систематично зверталися до зображення селянського життя, народних свят, обрядів, традиційного костюма, побутових сцен з життя українського села та міста. Однією з виразних рис київської школи була етнографічна точність у передачі деталей народного життя: характеру архітектури, особливостей одягу, предметів побуту, типових пейзажних мотивів [17]. Художники прагнули зображувати українські сюжети й осмислювати національну специфіку, передавати дух народної культури. Митці прагнули показати красу народного життя, поетизували традиційний побут, створювали образи, сповнені гармонії та внутрішньої гідності. У їхніх творах український селянин постає як носій високих моральних цінностей, хранитель культурної традиції, людина, що зберігає внутрішню свободу та гідність навіть у важких соціальних умовах. Такий підхід відображав не наївний ідеалізм, а свідоме прагнення утвердити позитивний образ українського народу, протиставити його стереотипним уявленням про периферійність української культури.

Південноукраїнський регіон із центром в Одесі формувався як самобутній осередок художньої культури, що поєднував європейські мистецькі тенденції з національними традиціями. Одеса природно перетворилася на центр культурного обміну між Україною та Західною Європою. Заснування у 1865 р.

Одеської малярської школи, що згодом трансформувалася в Одеське художнє училище, ознаменувало початок систематичної професійної підготовки художників у південному регіоні [15]. Малярна школа забезпечувала ґрунтовну технічну підготовку майбутніх митців й створювала сприятливе середовище для формування регіональної художньої ідентичності. Школа виховувала покоління художників, які володіли високим рівнем професійної майстерності, досконало опановували техніку малюнка, живопису та композиції. Кульмінацією розвитку південноукраїнської мистецької спільноти стало створення у 1890 р. Товариства художників – організації, яка об'єднала творчі сили Одеси, Миколаєва, Херсона та інших міст Причорномор'я. До складу Товариства увійшли визначні майстри: К. Костанді, Г. Ладиженський, Й. Браз та ін. Одеська художня школа виробила специфічний творчий почерк, що характеризувався винятковою увагою до передачі світлоповітряного середовища, властивого приморському клімату. Митці розробляли власну естетичну концепцію, в якій поєднувались принципи академічного реалізму з імпресіоністичними прийомами фіксації миттєвих світлових ефектів. Їх пейзажі передавали особливу атмосферу південного міста: яскраве сонячне світло, прозорість повітря, рефлекси морської води. Жанрові композиції одеситів відзначалися теплотою у зображенні людей, відсутністю соціальної критики на користь поетизації повсякденного життя.

Харківський художній осередок розвивався в контексті культурно-освітніх традицій Лівобережжя України. В Харкові працювали такі митці, як Д. Безперчий, який звертався до історичних та побутових сюжетів, та С. Васильківський, відомий батальними композиціями та зображеннями козацького життя [30]. Харківська школа, попри менш численний склад, виробила власну художню мову, що відображала специфіку лівобережної культури. Митці прагнули поєднати академічні принципи з етнографічною достовірністю у відтворенні національного побуту, костюмів, архітектури. Їхні твори вносили важливий внесок у формування цілісної картини українського

мистецького процесу другої половини XIX ст., що демонстрували регіональну різноманітність при збереженні спільних національних рис.

Львів, як головний культурний та адміністративний центр Галичини, перебував у принципово інших геополітичних та культурних умовах, ніж українські землі під російською владою. Художнє життя міста формувалося під впливом австро-угорської культурної політики та потужної присутності польської громади. З середини XIX ст., у Львові функціонували різноманітні мистецькі навчальні заклади: Ставропігійський інститут, що мав давні традиції, Політехнічна школа з відділенням архітектури та прикладного мистецтва, численні приватні студії та майстерні. Проте більшість цих закладів орієнтувалися на польську або німецьку культурну традицію, викладання велося польською мовою, а естетичні ідеали формувалися під впливом західноєвропейського, переважно німецького та польського академізму. Українські художники, що працювали у Львові в другій половині XIX ст., перебували у складній ситуації культурного пограниччя. Серед них виділявся К. Устиянович, який створював портрети діячів українського національного руху та історичні композиції, присвячені минулому України. І. Труш, хоч і розпочав свій творчий шлях наприкінці XIX ст., повністю розкрив свій талант пейзажиста вже у XX ст., та став одним із провідних майстрів львівської школи.

Справжня трансформація художньої освіти у Західній Україні відбулася у 1923 р., коли митрополит А. Шептицький спільно з художником О. Новаківським заснували Мистецьку школу у Львові. Цей заклад став першою в Галичині установою, яка свідомо будувала навчальний процес на засадах української національної традиції, синтезувала візантійську іконописну спадщину, народне мистецтво та європейські модерністські течії [11]. Школа О. Новаківського виховала покоління художників, які створювали самобутній стиль західноукраїнського мистецтва, що органічно поєднував національну ідентичність із сучасними художніми пошуками. Ця установа стала унікальним

явищем у культурному житті Галичини, компенсувала багаторічну відсутність національно орієнтованої художньої освіти у регіоні.

Романтизм, що панував у європейському мистецтві першої половини ХІХ ст., залишив свій відбиток на ранньому етапі розвитку української живописної школи. Романтичні тенденції виявлялися у зверненні до історичного минулого, у зацікавленні народною культурою, у ліричному ставленні до природи, в емоційності образів. Творчість Т. Шевченка як художника демонструє романтичні риси: інтерес до козацької історії, до народних легенд, емоційну насиченість образів, експресивність виконання. Однак вже з 1860-х рр. домінуючим напрямом в українському живописі став реалізм. Реалістичний метод передбачав правдиве відображення дійсності, увагу до соціальних проблем та життя простого народу. Українські художники знаходили у реалізмі можливість поєднання європейських художніх принципів з національними завданнями: показати життя українського народу, його побут, працю, традиції, проблеми.

Важливим для українських художників став рух та досвід передвижників. Товариство пересувних художніх виставок, засноване у 1870 р., об'єднало художників-реалістів, які виступали проти академічного консерватизму, прагнули зробити мистецтво доступним широкому глядачеві, піднімали гострі соціальні питання [14]. Демократичні принципи передвижництва, ідея служіння народові через мистецтво знайшли відгук у багатьох українських художників. Деякі з них брали участь у виставках передвижників: М. Ге був одним із засновників Товариства, К. Трутовський, К. Костанді також експонували свої роботи на пересувних виставках. Водночас український реалізм мав свої особливості, на відміну від критичного реалізму багатьох російських передвижників, що акцентували увагу на соціальних протиріччях та негативних явищах, український живопис часто відзначався більш ліричним, поетичним характером. Художники прагнули показати красу народного життя, багатство національних традицій, гармонію людини і природи. Навіть коли зображали

важку селянську працю або складні життєві ситуації, українські майстри зберігали повагу до своїх героїв, людську гідність.

Наприкінці XIX ст. в українському живописі почали з'являтися імпресіоністичні тенденції. Французький імпресіонізм з його увагою до світлових ефектів, до передачі безпосереднього враження, до плерного живопису знайшов відгук у творчості молодого покоління українських художників. Особливо це виявилось у пейзажному жанрі, де художники починали працювати на відкритому повітрі, вивчати мінливість природного освітлення, атмосферні явища, рефлекси кольору. Сергій Васильківський, Абрам Маневич та інші майстри демонстрували у своїх творах вплив імпресіоністичних принципів.

На межі століть в європейському мистецтві з'явилися нові течії: символізм, модерн, постімпресіонізм. Ці явища також знаходили відображення в українському живописі, хоча й менш інтенсивно, ніж реалізм.

Власне місце у формуванні національної художньої школи належить Т. Шевченку, поету, художнику, мислителю, чия творчість мала визначальний вплив на розвиток української культури [33]. Художня спадщина митця стала орієнтиром для наступних поколінь українських художників з кількох причин: Т. Шевченко свідомо звертався до української тематики, створював образи українського народу, зображував український пейзаж, історичні події з життя України. Його серія офортів «Живописна Україна» (1844), акварелі з українськими краєвидами, численні малюнки, що фіксували побутові сцени, типажі, архітектуру, стали візуальною енциклопедією України середини XIX ст. Глибоке співчуття до знедолених, обурення несправедливістю, віра в людську гідність пронизують його твори. Ця етична позиція стала важливою складовою української художньої традиції, що формувалася у другій половині XIX ст.

Тематика українського живопису другої половини XIX ст. відображала складний комплекс чинників: національні культурні традиції, соціальні процеси

епохи, вплив європейських художніх течій, особистий досвід та світогляд митців.

Побутовий жанр посідав центральне місце в українському живописі цього періоду. Художники детально відображали життя українського селянства, основної маси населення України. Зображення сільських сцен, народних звичаїв, обрядів, свят, буденної праці створювало багатогранну картину народного життя. При цьому український побутовий жанр мав кілька характерних особливостей: митці прагнули до етнографічної точності, ретельно відтворювали деталі національного одягу, архітектури, предметів побуту, знарядь праці. Це надавало творам не лише художньої, але й документальної, науково-пізнавальної цінності; український побутовий живопис часто мав ідилічний, поетичний характер. Художники показували гармонію сільського життя, красу народних традицій, людяність міжособистісних стосунків. Навіть в зображеннях важкої праці, вони підкреслювали гідність трудівників, їхню майстерність, єдність з природою; побутові сцени часто включали елементи фольклору, народної поезії, пісні. Художники прагнули передати не лише зовнішню сторону життя, але й духовний світ народу, його світовідчуття, систему цінностей.

Серед найпопулярніших сюжетів побутового жанру були: весілля та весільні обряди, церковні свята (особливо Великдень, Трійця), сільські ярмарки, сцени родинного життя, відпочинок після праці, дитячі ігри, портрети селян у національному одязі. Ці теми варіювалися у творчості різних майстрів, набували індивідуального трактування.

Історичний живопис також посідав власне місце в українському мистецтві другої половини XIX ст., хоча й не досяг такого розвитку, як побутовий жанр. Звернення до історичних тем мало кілька причин: історичний жанр вважався одним із найпрестижніших в академічній ієрархії жанрів, тому художники, що прагнули визнання, зверталися до історичних сюжетів; в умовах національного гноблення історичний живопис ставав засобом пробудження національної пам'яті, гордості за героїчне минуле. Тематика історичного живопису

зосереджувалася переважно на козацькій добі, періоді, який сприймався як час національної слави та незалежності. Художники зображали битви, військові ради, побут козаків, постаті гетьманів та полководців. При цьому історичні полотна часто мали романтичне забарвлення: героїзація минулого, ідеалізація козацтва, увага до яскравих, драматичних епізодів. Серед важливих історичних тем були також сюжети з давньої історії Київської Русі, епізоди визвольних рухів (зокрема, Коліївщина 1768 р.), трагічні сторінки національної історії [10]. Історичний живопис мав виховну функцію: формувати національну ідентичність, підтримувати зв'язок з історичним корінням, надихати на боротьбу за національні ідеали.

Портретний жанр у другій половині XIX ст. зазнав значного розвитку. Українські портретисти прагнули до зовнішньої подібності й до розкриття внутрішнього світу людини, її характеру, психологічного стану. Тематично портретний жанр був різноманітним, створювалися парадні портрети представників аристократії та заможних станів (джерело заробітку для багатьох художників). Водночас митці зверталися до портретів діячів української культури, письменників, вчених, громадських діячів. Такі портрети мали меморіальне значення, увічнювали видатних постатей національної історії. Особливе місце посідали портрети селян, представників народу, виконані як самостійні твори або як етюди для жанрових композицій. У них художники прагнули показати гідність простої людини, красу народних типів, багатство індивідуальних характерів.

Пейзажний жанр у другій половині XIX ст. переживав період інтенсивного розвитку, якщо раніше пейзаж часто виступав лише фоном для сюжетних композицій, то в цей період він став самостійним жанром з власними художніми завданнями. Художники прагнули відобразити характерні особливості рідної природи, її неповторність та своєрідність. Найпопулярнішими були пейзажі степу, безмежного, вольного простору, що асоціювався з козацькою добою. Степові пейзажі часто включали історичні асоціації: кургани, залишки козацьких

зимівників, давні могили. Дніпровські краєвиди також були улюбленою темою: велична ріка, її пороги, острови, береги вкриті лісом або з кручами. Сільські пейзажі показували українське село в різні пори року, в різний час доби, за різної погоди. Художники зображали хати під солом'яними або очеретяними дахами, колодязі-журавлі, городи, квітучі сади, польові дороги. Такі пейзажі створювали образ рідного краю, викликали почуття любові до малої батьківщини. Міські пейзажі, види старовинних українських міст: Києва, Львова, Чернігова, також входили до тематичного репертуару. Вони фіксували архітектурні пам'ятки, історичні місця, вулиці, площі, святині. У пейзажному жанрі виявилися імпресіоністичні тенденції кінця століття. Митці почали більше уваги приділяти світловим ефектам, мінливості атмосфери, стану природи в певний момент часу. Колорит пейзажів ставав світлішим, чистішим, палітра розширювалася за рахунок оптичних сумішей кольорів.

2.2. Специфіка художньо-технологічних прийомів українського живопису XIX ст.

Художньо-технологічні прийоми українського живопису другої половини XIX ст. формувалися у складній взаємодії академічної традиції, отриманої у мистецьких центрах російської імперії, та специфічних умов художнього життя українських земель. Технологія живопису цього періоду відображає загальноєвропейські тенденції розвитку станкового мистецтва, водночас демонструє локальні особливості, зумовлені естетичними преференціями українських майстрів, доступністю певних матеріалів, впливом народної художньої культури.

Основою для більшості живописних творів другої половини XIX ст. слугувало полотно. Перехід від дерев'яної дошки до тканинної основи завершився у європейському живописі ще у XVII ст. В українському живописі XIX ст. дерев'яна основа зустрічається рідко, переважно у невеликих творах

іконописного характеру або у окремих етюдах. Полотно як основа мало кілька переваг: легкість, можливість створення творів великих розмірів, еластичність, що полегшувала транспортування згорнутих полотен [37].

Тип полотна варіювався залежно від призначення твору та можливостей художника. Для програмних композицій, призначених для виставок та офіційних замовлень, використовувалося щільне полотно дрібного переплетення, що створювало рівну поверхню і дозволяло досягти детального пророблення зображення. Для етюдів та начерків могло використовуватися грубіше полотно з виразною текстурою, яка ставала частиною живописного ефекту. У другій половині XIX ст. розвинулося промислове виробництво полотен для живопису. Спеціалізовані фірми виготовляли полотна стандартних розмірів, попередньо натягнуті на підрамники та покриті фабричним ґрунтом. Ці готові основи значно полегшували роботу художника, економили час на підготовчих операціях.

Українські художники, що працювали у Києві, Одесі, Харкові, мали доступ до фабричних полотен через художні магазини. Водночас деякі майстри воліли самостійно готувати основу, вибираючи полотно відповідно до власних уподобань, накладаючи ґрунт за традиційними рецептами. Така практика була особливо поширена серед художників старшого покоління, що отримали освіту у першій половині століття і зберігали вірність ремісничим традиціям [18].

Ґрунт виконував функцію проміжного шару між тканинною основою та фарбовим шаром. Він вирівнював нерівності текстури полотна, створював поверхню з певними абсорбційними властивостями, надавав колірний тон, на якому будувався живопис. Склад ґрунту у другій половині XIX ст. поступово змінювався. На початку періоду переважали клейові та емульсійні ґрунти, що продовжували традицію попередніх століть. Ці ґрунти виготовлялися на основі крейди або гіпсу з додаванням тваринного клею. Емульсійні ґрунти містили також олію, що підвищувало їхню еластичність та зчеплення з фарбовим шаром [6].

З середини століття почали поширюватися олійні ґрунти на основі свинцевих або цинкових білил, замішаних на лляній олії. Такі ґрунти мали кращу адгезію до олійного живопису, були більш еластичними, менше тріскалися при згортанні полотна. Водночас олійний ґрунт мав недолік – повільне висихання, що вимагало тривалої витримки заґрунтованого полотна перед початком роботи [12]. Колір ґрунту також варіювався. Білий ґрунт створював максимальну світлоносність живопису, світло відбивалося від білої основи крізь напівпрозорі шари фарби, надавав зображенню внутрішнього світіння. Тоновані ґрунти: сірі, охристі, червонуваті – дозволяли швидше досягти загальної тональної єдності композиції, оскільки кольоровий тон основи об'єднував різноманітні фарбові плями.

Підготовчий малюнок на полотні виконувався різними матеріалами залежно від звичок художника та характеру майбутньої роботи. Академічна традиція передбачала детальний малюнок вугіллям або олівцем, що фіксував контури всіх елементів композиції, позначав світлотіньові відношення. Такий малюнок служив своєрідною картою для подальшого живопису, особливо у складних багатофігурних сценах. Вугільний малюнок після завершення закріплювався фіксативом або легким шаром рідкої фарби, щоб вугільний пил не зміщувався з верхніми фарбовими шарами.

Імприматура – тонкий тонований шар, що наносився поверх ґрунту перед початком живопису, використовувалася не всіма майстрами. Вона створювала колірне середовище, на якому будувалися кольорові відношення. Імприматура могла бути нейтральною сірою, теплою охристою, холодною зеленуватою залежно від загального колористичного задуму твору. У творах з переважанням теплої гами застосовувалася тепла імприматура, у творах холодної тональності – холодна. Імприматура об'єднувала колорит, просвічувалась крізь верхні шари живопису у проміжках між мазками [51].

Підмальовок виконувався після завершення підготовчого малюнка і становив першу стадію живописної роботи. Академічна техніка передбачала

монохромний підмальовок, моделювання форми світлотінню в одному кольорі, зазвичай коричневому або сірому. Підмальовок фіксував об'ємну структуру зображення, розподіл світлих і темних мас, просторові відношення. Він виконувався досить корпусно у світлих ділянках і прозоро у тінях. Після висихання підмальовку художник переходив до накладання кольорових фарб, спирався на готове світлотіньове моделювання.

Багатошаровий живопис, характерний для академічної традиції, передбачав поступове нарощування фарбового шару через накладання кількох прошарків фарби. Спочатку наносилися загальні колірні тони, що визначали основну кольорову гаму окремих елементів композиції. Ці перші прошарки робилися досить рідкою фарбою, напівпрозоро, з врахуванням того, що остаточний колір сформується після накладання наступних шарів. Поступово художник переходив до більш детального пророблення окремих ділянок, підсилював колір у потрібних місцях, уточнював форму, додавав деталі.

Завершальною стадією академічної техніки були лесування – нанесення тонких прозорих шарів фарби, що модифікували колір нижніх шарів, поглиблювали тіні, надавали колориту глибини та єдності. Лесування виконувалися розведеною фарбою з великою кількістю зв'язуючого та мінімальною концентрацією пігменту. Прозорий колірний шар, накладений поверх корпусного підмальовку, створював ефект внутрішнього світіння кольору, оскільки світло проникало крізь прозорий шар, відбивалося від нижнього шару і виходило назовні, проходячи подвійний шлях крізь колірний фільтр лесування.

Водночас у другій половині XIX ст. поширювалася техніка «alla prima» [16], виконання живопису за один прийом, без підмальовку та лесувань. Ця техніка відповідала новим естетичним завданням, що постали перед живописом у зв'язку з пленерною практикою. Художники, що працювали на пленері, прагнули зафіксувати швидкоплинні ефекти природного освітлення, передати безпосереднє враження від натури. Багатошарова техніка з її повільним

процесом поступового нарощування шарів не відповідала цим завданням. Живопис *alla prima* дозволяв одразу досягти потрібного кольору та тону, не чекаючи висихання попередніх шарів.

Техніка «*alla prima*» передбачала роботу пастозною, густою фарбою, накладеною енергійними, виразними мазками. Кольорове моделювання форми досягалося не через світлотінь, а через зміну тону та колірної температури. Замість поступового переходу від світла до тіні художник накладав окремі кольорові плями, що оптично змішувалися в очі глядача, створювали враження об'ємної форми та повітряного середовища. Мазок набував самостійного значення як елемент живописної фактури, його напрямок та характер ставали засобом виразності.

С. Васильківський у пейзажних етюдах активно використовував техніку «*alla prima*», у його степових краєвидах («Козацький двір», «Полтавщина», «Весна в Україні») [23] видно енергійні, широкі мазки, що передають рух трав на вітрі, простір відкритого степу, мінливе освітлення хмарного неба. Художник працював швидко, фіксував безпосереднє враження від натури, і ця безпосередність виконання стала частиною художньої виразності його творів.

Колористична система українського живопису другої половини XIX ст. відображає загальні тенденції розвитку реалістичного мистецтва з увагою до природного кольору, тональних відношень, передачі світлоповітряного середовища. Відбувається поступове відмовлення від умовного локального кольору академічного живопису на користь складнішого, нюансованого колориту, що враховує вплив освітлення, рефлекси від оточуючих предметів, колірні зміни в атмосфері.

Домінування теплої, сонячної гами характерне для творів, присвячених українському селянському життю. М. Пимоненко вибудовує колорит жанрових композицій на сполученні теплих охр, жовтих, помаранчевих, червоних тонів, що передають атмосферу залитого сонцем українського села. У картині «Весілля в Київській губернії» (1891) теплий колорит підсилює святковий, радісний

характер зображуваної події. Біло-червона гама народних костюмів, золотисте світло денного сонця, теплі тони дерева та листя створюють враження життєрадісності, повноти селянського буття [25].

Холодніша колористична гама властива творам драматичного змісту або пейзажам похмурої пори року. У картині М. Пимоненка «Жертва фанатизму» (1899) [24] колорит побудовано на сполученні темних, приглушених тонів з різким контрастом світла. Холодні сірі, синюваті тони створюють тривожну, напружену атмосферу.

С. Васильківський у степових пейзажах розробив характерну колористичну гаму, що передає специфіку українського степового ландшафту. Золотисто-охристі тони вигорілих трав, блакитно-сірі тони неба, зелені акценти рослинності створюють впізнаваний колорит його творів. У картині «Козачий пікет» (1890) [49] художник використовує широку палітру охристих, коричневих, зелених, блакитних тонів для передачі простору степу, його повітряності, відкритості горизонту.

Палітра пігментів, доступна українським художникам другої половини XIX ст., включала як традиційні природні пігменти, що використовувалися протягом століть, так і нові синтетичні барвники, винайдені у XIX ст. Білі пігменти представлені свинцевими білилами, що залишалися основним білим пігментом протягом усього століття завдяки чудовим робочим властивостям: непрозорості, швидшому висиханню, здатності добре змішуватися з іншими фарбами. Цинкові білила, винайдені на початку XIX ст., використовувалися менше, оскільки мали гірші нашарувальні властивості та повільніше сохли [27].

Жовті пігменти включали традиційні земляні охри різних відтінків: світлу охру, золотисту охру, темну охру. Синтетичні жовті пігменти – хромові жовті різних відтінків (лимонна, світла, середня, темна), кадмієві жовті – забезпечували яскравіші, насиченіші тони. Кадмієві жовті, що почали виробляти промислово з середини століття, мали чудові характеристики: яскравість,

стійкість до світла, непрозорість, але були дорогими і використовувалися не всіма художниками.

Червоні пігменти представлені природними та синтетичними барвниками. Земляні червоні: червона охра, венеціанська червона, англійська червона – давали приглушені, темні червоні тони. Кіновар – червоний сульфід ртуті, забезпечував яскравий, насичений червоний колір, але був дорогим та мав схильність до потемніння. Кадмієві червоні, що з'явилися у другій половині століття, стали альтернативою кіновару, мали чудову яскравість та світлостійкість. Органічні червоні: краплак, кармін – використовувалися для лесувань завдяки прозорості [38], але були менш стійкі до світла.

Сині пігменти включали берлінську блакить, що з'явилася у XVIII ст. і стала основним синім пігментом завдяки низькій ціні та інтенсивному кольору [68]. Ультрамарин – синій пігмент, що у попередні століття виготовлявся з дорогоцінного мінералу ляпіс-лазурі, у 1826 р. було синтезовано штучно [13], що зробило його доступним. Синтетичний ультрамарин мав чудову яскравість та стійкість, не поступався природному аналогу. Кобальтова синя, забезпечувала чистий синій тон без зеленуватого відтінку берлінської блакиті.

Зелені пігменти представлені земляними зеленими – *terre verte* («веронська земля», «богемська земля»), хромовими зеленими різних відтінків, смарагдовою зеленою [55]. Художники часто отримували зелені відтінки змішуванням синіх та жовтих пігментів, що давало більше можливостей для колірних нюансів.

Коричневі та чорні пігменти включали земляні барвники – сієну натуральну та палену, умбру натуральну та палену, які давали широкий діапазон коричневих тонів від жовтуватих до темних шоколадних. Чорні пігменти: кістяна чорна, виноградна чорна, бурштинова чорна – використовувалися для глибоких тіней та змішувань.

Зв'язуюче олійних фарб становила ляйна олія, що отримувалася з насіння льону і мала оптимальні властивості для живопису: помірну швидкість висихання, утворення міцної плівки, добру адгезію до ґрунту. Макова олія

використовувалася рідше, переважно для змішування з світлими пігментами, оскільки менше жовтіла при висиханні. Волоська олія застосовувалася ще рідше через повільне висихання [19].

Художники могли придбавати готові олійні фарби у тюбиках, що почали промислово виробляти з 1840-х рр. [50]. Металеві тюбики з гвинтовою кришкою дозволяли зберігати фарбу у м'якому стані, брати її з собою на пленер, працювати безпосередньо з натури без попереднього розтирання пігментів. Це технологічне нововведення відіграло важливу роль у розвитку пленерного живопису. Водночас деякі художники воліли самостійно готувати фарби, розтираючи сухі пігменти з олією, що давало змогу контролювати консистенцію та кількість зв'язуючого.

Покривні лаки наносилися на завершений твір для захисту фарбового шару від забруднення та механічних пошкоджень, а також для досягнення певних оптичних ефектів. Лак насичував кольори, надавав їм глибини, об'єднував колорит. У другій половині XIX ст. використовувалися переважно природні смоляні лаки на основі дамари або мастіксу, розчинені у терпентині або іншому розчиннику. Ці лаки мали добрі оптичні властивості, були прозорими, еластичними, але мали недолік, з часом темніли та жовтіли внаслідок процесів окиснення.

Фактура живописної поверхні відбиває характер роботи художника, його темперамент, відношення до зображуваного. У творах академічної орієнтації фактура зазвичай гладка, ретельно вирівняна, мазки старанно розтушовані так, що поверхня здається однорідною. Така техніка відповідала естетичним ідеалам академізму з його прагненням до ілюзійної достовірності зображення, коли глядач не має бачити сліди роботи пензля, а сприймає тільки зображену реальність.

У творах реалістичного напрямку фактура стає більш виразною, мазок не приховується, а виступає як самостійний елемент живописної форми. Широкі, енергійні мазки передають динаміку зображуваного руху, рельєфна фактура

створює враження матеріальності предметів. І. Рєпін у портретах використовував різноманітну фактуру, гладку, ретельно пророблену у зображенні обличчя, де важливі найтонші нюанси світлотіні та кольору, і більш вільну, пастозну у зображенні одягу та тла. С. Васильківський у динамічних композиціях із зображенням козаків використовував енергійний, рухливий мазок, що передає стрімкість руху вершників, напругу бою. У картині «Сутичка козаків з татарами» (1890) мазок стає засобом передачі динаміки бою, руху коней, напруженості дії.

Розмір та формат творів варіювався залежно від призначення. Програмні виставкові роботи виконувалися у великих форматах, що відповідало академічним уявленням про ієрархію жанрів, історичний та релігійний живопис вимагав великих розмірів. М. Пимоненко створював жанрові композиції у значних форматах – «На ярмарку» має розмір 81 × 111 см, «Жертва фанатизму» – 180×224 см. Такі розміри дозволяли розгорнути багатофігурну композицію, детально проробити окремі персонажі та обстановку дії.

Пейзажні етюди та студії виконували у менших форматах, зручних для роботи на пленері. Формат мав значення для композиційного рішення, горизонтальний формат відповідав зображенню простору, панорамному розгортанню краєвиду, вертикальний – зображенню вертикально орієнтованих об'єктів, квадратний – створював враження врівноваженості, статичності. Підрамники для картин традиційно виготовлявся з різних порід деревини, залежно від місцевих традицій та доступних матеріалів. Кожен регіон мав свої особливості виготовлення підрамників, зумовлені місцевими теслярськими традиціями та наявністю певних порід дерев. На звороті мистецьких творів часто зберігаються важливі письмові свідчення їхньої історії. Написи олівцем або чорнилом можуть містити прізвище автора, назву картини, дату створення. Печатки художніх салонів, арт-дилерів і колекціонерів розповідають про переміщення твору між власниками. Інвентарні номери музеїв фіксують факт перебування в колекції, а виставкові етикетки документують участь у публічних експозиціях.

Висновки до розділу 2

Друга половина XIX ст. є ключовим періодом формування української національної художньої школи. Система художньої освіти відігравала ключову роль у формуванні професійної майстерності українських художників.

Одеська малярська школа (1865 р.) та Товариство художників (1890 р.) виробили специфічний творчий почерк з увагою до передачі світлоповітряного середовища приморського клімату. Харківський художній осередок розвивався в контексті культурно-освітніх традицій Лівобережжя. Львів перебував у принципово інших геополітичних умовах, справжня трансформація художньої освіти на національних засадах відбулася лише з заснуванням Мистецької школи О. Новаківського (1923 р.).

Побутовий жанр українського живопису другої половини XIX ст. посідав центральне місце з його етнографічною точністю, поетизацією народного життя, зображенням селянського побуту, народних звичаїв та обрядів. Історичний живопис зосереджувався переважно на козацькій добі як символі національної слави. Портретний жанр розвивався від парадних портретів до психологічних характеристик. Пейзажний жанр став самостійним напрямом з увагою до характерних особливостей української природи: степових просторів, дніпровських краєвидів, сільських пейзажів.

Художньо-технологічні прийоми українського живопису другої половини XIX ст. відображають загальноєвропейські тенденції з локальними особливостями. Основою слугували переважно лляні полотна різної щільності, як фабрично заґрунтовані, так і з авторськими ґрунтами. Ґрунти еволюціонували від клейових та емульсійних до олійних на основі свинцевих або цинкових білил. Палітра включала як традиційні природні пігменти, так і нові синтетичні барвники XIX ст. Техніки виконання варіювалися від багат шарового академічного живопису з підмальовком та лесуваннями до техніки «alla prima», що набула поширення під впливом плернерної практики.

РОЗДІЛ 3

ПРАКТИЧНЕ ЗАСТОСУВАННЯ ЕКСПЕРТНИХ МЕТОДИК

3.1. Критерії атрибуції та датування творів

Атрибуція та датування творів українського живопису другої половини XIX ст. становить складну експертну задачу, що вимагає інтеграції множини критеріїв: стилістичних, іконографічних, технологічних, документальних. Кожен критерій окремо рідко дає безперечний висновок, натомість узгодженість даних, отриманих різними методами, формує надійну основу для експертного судження. Сучасна практика мистецтвознавчої експертизи базується на принципі конвергенції доказів, коли незалежні лінії аналізу підтверджують або спростовують одна одну, забезпечують верифікацію результатів.

Стилістичні критерії атрибуції базуються на виявленні індивідуальних особливостей художньої манери, що становлять розпізнавальні ознаки творчості конкретного майстра. Ці особливості проявляються на всіх рівнях формальної організації твору і формують те, що можна назвати «почерком» художника. Водночас слід враховувати, що індивідуальна манера не є абсолютно незмінною, вона еволюціонує протягом творчого життя, залежить від жанру твору, його розміру, призначення, обставин створення. Саме тому стилістичний аналіз потребує знання творчого доробку художника, включно з ранніми та пізніми роботи, етюдами та завершеними творами, роботами різних жанрів.

Композиційні принципи організації зображення становлять один з найбільш стабільних елементів індивідуальної манери. М. Пимоненко у жанрових композиціях демонструє послідовну прихильність до фронтальної побудови простору з розташуванням головних фігур паралельно площині картини. У роботі «Свати» (1882) композиція побудована як своєрідна сценічна мізансцена, де персонажі розташовані на невеликій глибині, що дозволяє

детально показати їхні обличчя, жести, костюми. Простір інтер'єру вибудовується через архітектурні куліси: стіни, вікна, піч, лавки, що створюють рамку для головної дії. Подібний принцип композиційної організації повторюється у «Весілля в Київській губернії» (1891), де процесія учасників весілля розгортається вздовж переднього плану, утворює своєрідний фриз з фігур у яскравих народних строях.

Ця композиційна схема відрізняється від підходу С. Васильківського, який у історичних композиціях створює діагональну побудову з глибоким простором. У картині «Сторожа запорозьких вольностей» (1890) композиція вибудована по діагоналі – від групи козаків переднього плану погляд спрямовується у глибину степового простору. Така побудова створює враження безмежності простору, характерного для степових пейзажів, і підкреслює дозорну функцію козаків, що вдивляються вдалину. Аналогічний принцип застосовано у численних степових пейзажах художника, що зберігаються у колекції Харківського художнього музею [41].

І. Рєпін демонструє інший композиційний підхід, у його портретах домінує принцип психологічної концентрації: усунення зайвих деталей, зосередження уваги на обличчі моделі, використання нейтрального або узагальненого тла. Портрет М. Пирогова (1881), написаний незадовго до смерті хірурга, побудований за цим принципом: погрудна постать на темному тлі, максимальна увага до обличчя, що несе сліди тяжкої хвороби та незламної волі [36]. Композиційна аскетичність підкреслює психологічну глибину образу, концентрує увагу глядача виключно на особистості портретованого.

Просторові рішення у творах українських художників другої половини XIX ст. варіюються від академічної побудови глибокого ілюзійного простору до більш умовного, декоративного трактування. М. Мурашко у релігійних композиціях використовував традиційну систему лінійної перспективи для створення архітектурного простору інтер'єрів храмів. Його розписи у Володимирському соборі у Києві демонструють досконале володіння

перспективною побудовою складних форм, що створюють ілюзію реального простору на площині стіни [31].

Водночас у творах пейзажного жанру спостерігається тенденція до іншого типу просторової організації. Степові пейзажі С. Васильківського часто побудовані на принципі панорамного розгортання простору з дуже низькою лінією горизонту, що створює враження безмежності. У етюді «Сутичка козаків з татарами» (1890) відсутня традиційна кулісна побудова з послідовним чергуванням планів, натомість простір розгортається як континуум, де погляд вільно ковзає від переднього плану до далекого горизонту без чітких меж між планами. Такий підхід відбиває специфіку степового ландшафту і водночас свідчить про вплив плерерної естетики з її увагою до безпосереднього враження від природи.

Трактування форми виявляє відмінності у художньому методі різних майстрів. Академічна традиція, представлена у творчості М. Пимоненка, передбачає ретельне світлотіньове моделювання об'єму через поступові переходи від світла до напівтону, від напівтону до тіні, від тіні до рефлексу. У його картині «Різдвяні ворожіння» (1888) фігури персонажів вимodelьовані з академічною досконалістю, чітко позначена структура форми, анатомічна будова передана з точністю, об'єм відчувається через розподіл світлотіні. Обличчя героїнь опрацьоване з ретельністю, що дозволяє передати найтонші нюанси виразу здивування зображуваних дівчат.

К. Костанді виробив власний підхід до трактування форми, що поєднував академічне моделювання у головних елементах композиції з більш вільною, етюдною манерою у другорядних деталях. У картині «В люди» (1885) фігура головної героїні вимodelьована з академічною ретельністю, чітко позначена структура постаті, обличчя прописане з увагою до психологічної характеристики. Водночас оточуюче середовище виконане більш узагальнено, широкими мазками, що створює атмосферу без надмірної деталізації. Для портретів пензля К. Костанді є типовими підготовчі рисунки, виконані вуглем по

грунту, та уточнення композиції у процесі роботи, що свідчить про творчий пошук навіть у межах академічної системи [4, с. 12–13].

Колористичні характеристики становлять один з найбільш індивідуалізованих аспектів художньої манери і одночасно один з найскладніших для об'єктивного аналізу, оскільки колорит може змінюватися під впливом потемніння лаків, вицвітання окремих пігментів. Водночас загальні колористичні преференції художника зберігаються як стійка ознака манери і можуть бути верифіковані методами техніко-технологічного аналізу.

М. Пимоненко тяжів до світлого, сонячного колориту з домінуванням теплих тонів. Його палітра побудована на сполученні золотистих охр, теплих жовтих, помаранчевих, червоних, білих тонів, що створюють враження залитого сонцем українського села. У картині «Весілля в Київській губернії» колорит вибудовано на контрасті білих сорочок та яскраво-червоних квітчастих запасок і хусток учасниць весілля. Білі плями костюмів на тлі зеленого пейзажу та синього неба створюють святковий, радісний ефект. Художник уникає глухих темних тонів, натомість тіні прозорі, наповнені кольоровими рефlekсами, що відповідає естетиці пленерного живопису.

К. Костанді тяжів до більш стриманого, темного колориту. У його інтер'єрних сценах домінують коричневі, сірі, приглушені тони, що створюють атмосферу напівтемних приміщень з обмеженим освітленням. Систематичне дослідження творів художника методами рентгено-флуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії дозволило встановити типову живописну палітру: кадмій жовтий (сульфід кадмію), цинкова жовта (хромат цинку), кіновар, марена натуральна, краплак, смарагдова зелена (дигідрат окису хрому), берлінська лазур, кобальт синій, ультрамарин синій та ультрамарин фіолетовий. Зелені відтінки художник передавав за допомогою смарагдової зеленої або суміші жовтих пігментів із кобальтом синім, коричневі фарби у портретах створювалися сумішшю кобальту синього, вохри та кіноварі [4, с. 15].

Характер мазка становить важливий діагностичний критерій атрибуції, оскільки відбиває індивідуальний рух руки художника, його темперамент, швидкість роботи. М. Пимоненко у програмних творах використовує ретельну, дрібну манеру письма з добре розтушованими мазками, що створює гладку, злегка емальовану поверхню. Такий підхід відповідає академічним стандартам «завершеного» твору, де технічне виконання має бути бездоганним. Водночас у етюдах та начерках М. Пимоненко працював значно вільніше, широкими, енергійними мазками, що фіксували безпосереднє враження від натури.

І. Репін демонструє різноманітну манеру мазка залежно від характеру зображуваного об'єкта. У портретах він диференціює манеру письма різних елементів: обличчя виконується дрібними, ретельними мазками з тонкими переходами тону для передачі найменших нюансів виразу, одяг та тло пишуться значно вільніше, широкими мазками. У портреті «Голова козака» (1897) обличчя зображуваного пророблене з ретельністю, що дозволяє передати вік та емоції, водночас одяг виконаний широкими мазками темної фарби, а тло залишається монохромним без деталізації [52].

Технологічні критерії атрибуції та датування набувають особливого значення у випадках, коли стилістичний аналіз не дає однозначних результатів або коли необхідно верифікувати попередні атрибуційні висновки. Ці критерії базуються на об'єктивних даних про матеріали та техніку виконання твору, що можуть бути встановлені за допомогою фізико-хімічних методів дослідження.

Аналіз основи живописного твору становить першочерговий етап технологічної експертизи. Для українського живопису другої половини ХІХ ст. характерним є використання лляних полотен різної щільності та зернистості. Щільність переплетення ниток основи та підкання може слугувати діагностичною ознакою, що дозволяє звузити хронологічні межі створення твору та визначити можливе походження матеріалів. Дослідження творів К. Костанді показало, що художник використовував лляні дрібнозернисті полотна прямого полотняного переплетення різної щільності, від 14×12 до 26×22 ниток на

квадратний сантиметр [4, с. 11]. Виявлення бавовняного полотна як основи може слугувати хронологічним маркером, оскільки бавовняні полотна для живопису поширюються лише з кінця XIX ст.

Тип підрамника також має діагностичне значення для датування. Конструкція підрамника еволюціонувала протягом століття, і виявлення певних конструктивних особливостей дозволяє уточнити хронологічні межі створення твору. Дослідження портрета Є. Кузьмівни пензля К. Костанді виявило, що твір натягнутий на авторський розсувний підрамок без поперечок із планками, що мають бортики з обох боків. Така конструкція була запатентована у 1882 р. компанією «Pfleger Company» у США і невдовзі поширилася серед виробників художніх матеріалів [63]. Виявлення підрамника такої конструкції встановлює датування твору.

Для етюдів та творів невеликого формату характерним було використання альтернативних основ. Аналіз етюдів К. Костанді показав, що художник переважно використовував незаґрунтовані дощечки з деревини листяних розсіяносудинних порід або картон. К. Костанді часто застосовував дощечки від коробок з-під гільз та тютюну, про що свідчать маркування виробників-розповсюджувачів на зворотах етюдів [4, с. 12]. Така практика економного використання підручних матеріалів була поширеною серед художників цього періоду і не впливає на атрибуцію, проте маркування на основах можуть слугувати додатковим джерелом інформації для встановлення часу та місця створення твору.

Склад ґрунту є суттєвим критерієм атрибуції та датування. Українські художники другої половини XIX ст. використовували як фабрично заґрунтовані полотна, так і ґрунтували основу самостійно. Авторські ґрунти мають індивідуальні особливості складу, що можуть слугувати діагностичними ознаками. Дослідження творів К. Костанді виявило, що художник застосовував одношарові ґрунти білого кольору, що містять як в'язиво тваринний клей та олію

або домішки олії, а як наповнювачі свинцеве білило чисте або у суміші з крейдою та баритовим білилом [4, с. 12].

Наявність баритового білила у складі ґрунту має хронологічне значення. Вважається, що баритове білило було відкрито у 1830 р., хоча найбільш ранній випадок виявлення цієї речовини у ґрунті картини датується 1817 р. З 1830-х рр. баритове білило трапляється у ґрунтах постійно як у суміші із крейдою та свинцевим білилом, так і в чистому вигляді. Виявлення баритового білила у складі ґрунту встановлює межі в датуванні твору.

Пігментний склад фарбового шару є одним з найважливіших критеріїв датування, оскільки історія синтезу та комерційного виробництва пігментів добре документована. Виявлення у складі фарбового шару пігментів, синтезованих або введених у комерційний обіг після певної дати, встановлює нижню хронологічну межу створення твору. Берлінська лазур, вперше синтезована у 1704 р., стала загальнодоступною з 1724 р., коли доктор Вудворт опублікував умови її отримання [42].

Також значення для датування творів другої половини ХІХ ст. має аналіз співвідношення свинцевого та цинкового білила. Свинцеве білило використовувалося з ІV ст. до нашої ери і залишалося практично єдиним білим пігментом станкового живопису до другої половини ХІХ ст., але одночасно з іншими видами білила його випускали до другої половини ХХ ст. Цинкове білило почало поширюватися з середини ХІХ ст. і поступово витісняло свинцеве.

Дослідження творів К. Костанді виявило чітку хронологічну динаміку у використанні білил: у творах початку 1880-х рр. ідентифіковане свинцеве білило, у картинах 1890-х – першої половини 1910-х рр. виявлені цинково-свинцеве білило та цинкове білило із домішкою свинцевого, після 1916 р. у фарбах присутнє виключно чисте цинкове білило [4, с. 14]. Ця закономірність дозволяє уточнювати датування недатованих творів художника на підставі аналізу складу білила і може бути застосована для верифікації сумнівних атрибутцій.

Дослідження ступеня старіння в'язива методом інфрачервоної спектроскопії дозволяє встановлювати порівняльний вік олійного живопису. Методика базується на аналізі хімічних змін, що відбуваються у висихаючих оліях під впливом окислення та полімеризації. Ці процеси призводять до характерних змін в інфрачервоному спектрі, що можуть бути кількісно оцінені [8]. Дослідження портрета невідомої жінки з колекції НМІУ встановило порівняльний вік олії у межах 150–180 р., що підтвердило датування твору серединою XIX ст. [34].

Виявлення підготовчих рисунків становить важливий критерій атрибуції, оскільки характер попередньої розробки композиції відбиває індивідуальні особливості творчого методу художника. Дослідження в інфрачервоному діапазоні дозволяє візуалізувати підготовчі рисунки, приховані під фарбовим шаром. Для портретів К. Костанді типовими є підготовчі рисунки, виконані вуглем по ґрунту, тоді як підготовчі рисунки етюдів нанесені графітним олівцем. Характерними рисами підготовчих рисунків художника є короткі динамічні лінії, що формують композицію, елементи моделювання світлотіней зигзагоподібними лініями та штриховкою, численні авторські правки та уточнення.

Виявлення авторських змін композиції має діагностичне значення для підтвердження автентичності твору, що свідчать про творчий процес і є типовими для оригінальних творів на відміну від копій, де композиція зазвичай відтворюється без змін. Дослідження портрета М. Князевої пензля К. Костанді у наскрізних інфрачервоних променях виявило, що за первинним задумом портретовану було зображено в об'ємному головному уборі, ймовірно капорі. Під час мікроскопічного огляду помітні нижні фарбові шари жовтого та жовто-оранжевого кольорів над волоссям, що свідчать про суттєву зміну композиції у процесі роботи [4, с. 13].

Характер підпису та особливості його нанесення становлять окремий критерій атрибуції. Систематичне дослідження творів К. Костанді встановило,

що художник не завжди підписував свої картини, а жоден з досліджених творів не був підписаний одночасно зі створенням. Твори невеликого розміру мають підпис «К. К.», більші за розміром полотна та етюди позначені підписом «К. Костанди», нанесеним тушшю, чорнилом або коричневою фарбою по сухому живопису невдовзі після створення картини. Виявлення підпису, нанесеного одночасно з написанням картини, було б нетиповим для творчої практики художника і потребувало б додаткової верифікації.

Документальні критерії атрибуції базуються на письмових джерелах, що фіксують історію створення та побутування твору. Провенанс твору, тобто документально підтверджений ланцюг володіння від часу створення до сьогодення, є найнадійнішим критерієм автентичності. Для творів українського живопису другої половини ХІХ ст. документальна база включає каталоги виставок, інвентарні книги музеїв та приватних колекцій, листування художників, спогади сучасників, публікації в періодичній пресі.

Важливим джерелом є записи в інвентарних книгах музеїв, що фіксують час та обставини надходження творів до колекції. Дослідження В. Кацай невідомої картини М. Беркоса з колекції Харківського художнього музею базувалося на аналізі інвентарних записів та виставкових каталогів, що дозволило встановити походження твору та його виставкову історію [22]. Порівняння даних інвентарних книг з каталогами виставок Товариства художників дозволило ідентифікувати твір та уточнити його датування.

Фотографічна документація має значення для верифікації автентичності та встановлення хронології реставраційних втручань. Виявлення між полотном та підрамником пейзажу О. Рокачевського конверта з чорно-білою світлиною картини та негативом із фіксацією процесу підведення ґрунту дозволило встановити, що реставрація відбулася приблизно в 1950-х – 1970-х рр. [48]. Порівняння сучасного стану твору зі старими фотографіями дозволяє оцінити обсяг втрат та реставраційних доповнень.

Маркування на зворотах творів становлять важливе документальне джерело. На звороті етюд «Схід місяця» К. Костанді присутнє маркування «Собственность Костанди М.К. // «Восход луны». // (Этюд женской фигуры над обрывом.)», виконане коричневим чорнилом у три рядки, та дата «1916», нанесена графітним олівцем [4, с. 11]. Такі написи, зроблені членами родини художника або власниками колекцій, фіксують назву твору, його датування та історію володіння.

Іконографічні критерії атрибуції набувають значення при дослідженні творів на релігійні та історичні сюжети, а також при ідентифікації портретованих осіб. Аналіз костюмів та аксесуарів зображених осіб становить окремий критерій датування для портретного живопису. Історія костюма добре документована, і виявлення характерних елементів одягу дозволяє встановити хронологічні межі створення твору.

Ідентифікація нагород та відзнак має вирішальне значення для встановлення особи портретованого та може кардинально змінити попередню атрибуцію. Детальний аналіз нагрудної відзнаки на портреті невідомої жінки з НМІУ дозволив спростувати висновок В. Рубан, яка ідентифікувала відзнаку як орден Святої Катерини і на цій підставі визначила портретовану як Г. Безбородько-Ширяй. Ретельне вивчення деталей зображення встановило, що на портреті зображений орден «*Salus et gloria*» («Благо і слава»), затверджений у 1668 р. і призначений виключно для жінок-католичок, що кардинально змінило коло можливих ідентифікацій [34, с. 472–473].

Комплексне застосування критеріїв атрибуції передбачає узгодження даних, отриманих різними методами. Жоден критерій окремо не забезпечує безперечного висновку, натомість конвергенція незалежних ліній доказів формує надійну основу для експертного судження. Випадок з пейзажем О. Рокачевського демонструє такий комплексний підхід: підпис на картині, виконаний згідно з дореформенною орфографією, вказував на час створення до 1918 р.; стилістичний аналіз визначив твір як академічний пейзаж романтичного

спрямування; технологічне дослідження встановило, що картина написана в останній третині XIX ст. на підставі складу пігментів та ступеня старіння в'язучої речовини; порівняльний вік олії у межах 120–150 р. підтвердив датування 1870-ми р. [48, с. 629–630].

Формування еталонної бази для атрибуції є необхідною умовою ефективної експертної роботи. Така база включає документально верифіковані твори художника з детальним описом їх технологічних характеристик, зразки підписів з різних періодів творчості, дані про типову палітру та особливості техніки. Дослідження творів К. Костанді із зібрання Ю. Балашова, автентичність яких підтверджена походженням з родини художника та участю у персональних виставках, дозволило сформувати таку еталонну базу, що може бути використана для верифікації атрибуції інших творів художника. Системна робота з формування подібних баз даних для інших українських художників другої половини XIX ст. становить важливе завдання сучасного мистецтвознавства.

3.2. Аналіз конкретних експертних випадків

Практичне застосування методології мистецтвознавчої експертизи українського живопису другої половини XIX ст. найкраще розкривається через розгляд конкретних випадків атрибуції та техніко-технологічного дослідження творів мистецтва. Кожен такий випадок демонструє складність експертного процесу, необхідність комплексного підходу та взаємодоповнюваність різних методів дослідження.

Одним із найбільш показових випадків комплексної мистецтвознавчої експертизи є дослідження портрета невідомої жінки з колекції Національного музею історії України, яке було проведене у 2015 р. та опубліковане М. Орлик, О. Андріановою, С. Біскуловою та Т. Форманюк у Науковому віснику НМІУ [34]. Цей випадок є цінним для розуміння методології експертизи, оскільки демонструє, як попередня атрибуція може бути спростована внаслідок

детального техніко-технологічного аналізу. Портрет надійшов до Центрального історичного музею у 1937 р. від експедиції Д. Щербаківського на Волинь та походив з монастиря бернардинців у місті Заславль (нині Ізяслав). У 1984 р. дослідниця В. Рубан опублікувала цей портрет у монографії «Український портретний живопис першої половини XIX ст.», порівняла його з портретом Г. Безбородько пензля В. Боровиковського та дійшла висновку, що зображена особа – кавалерствена дама ордена Св. Катерини Г. Безбородько-Ширяй (1766–1815) [40]. Проте комплексне дослідження, проведене у 2015 р. в лабораторії бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», повністю спростувало цю атрибуцію. Ключовим елементом для встановлення істинної ідентичності портретованої стало детальне вивчення нагрудної відзнаки. Візуальний аналіз під мікроскопом та в ультрафіолетовому діапазоні дозволив встановити, що зображений на портреті орден – не орден Св. Катерини, як вважала В. Рубан, а орден «*Salus et gloria*» («Благо і слава»), затверджений у 1668 р. імператрицею Елеонорою, дружиною імператора Священної Римської імперії Фердинанда III. Цей орден міг належати виключно жінкам-католичкам, які досягли 18-річного віку та присвячували себе релігійній і благодійній діяльності, що кардинально змінювало коло можливих ідентифікацій портретованої особи.

Техніко-технологічне дослідження твору включало застосування комплексу методів: оптичної мікроскопії, цифрової мікроскопії, дослідження в ультрафіолетовому світлі за допомогою променів Вуда, рентгено-флуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням. Візуальний та мікроскопічний огляд встановив, що картина написана на тонкому льняному полотні жовто-коричневого відтінку середньозернистої поверхні з полотняним переплетенням середньої щільності (12×12 ниток на 1 см²). Нитки полотна характеризувалися нерівномірністю та потовщеннями, що є типовим для полотен першої половини XIX ст. [34, с. 475].

Дослідження звороту полотна методом ІЧ-спектроскопії виявило наявність патоки з медом (медово-осетровий клей) як пластифікатора для проклейки

основи, а також олії зі смоляним лаком та крейди з ґрунту. Важливим для датування твору стало визначення породи та віку деревини підрамника методом ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням, яке встановило, що підрамник виготовлений із сосни порівняльним віком 150–180 р. [34, с. 476].

Мікрохімічне дослідження складу пігментів фарбового шару визначило, що автор використовував свинцеве білило, залізооксидний жовтий пігмент (вохру), кіновар, умбру та берлінську лазур, розбілену свинцевим білилом для блакитних відтінків. Наповнювачами фарб слугували крейда та баритове білило, промислове виробництво якого почалося близько 1830 р.

Аналіз одягу портретованої із залученням спеціалізованої літератури з історії костюма дозволив встановити, що жінка вбрана в одяг у стилі ампір: білу сукню із завищеною талією з шемізеткою та високим коміром, прикрашеним мереживом, темну зелено-синю накидку та головний убір, оздоблений мереживом із блакитною атласною стрічкою. Експерти дійшли висновку, що портрет невідомої жінки є копією середини ХІХ ст. з оригіналу другої половини 1810-х рр. Стилїстика живопису зазнала впливу течій романтизму та академізму, що виявляється в ілюзорній передачі об'єму й світлотіні та анатомічній точності деталей. Цей експертний випадок демонструє, що первинна атрибуція, заснована переважно на стилістичному аналізі та візуальному порівнянні, може бути суттєво скоригована або навіть повністю спростована внаслідок застосування комплексу техніко-технологічних методів дослідження.

Не менш показовим є випадок дослідження та реставрації пейзажу художника О. Рокачевського зі збірки Національного музею історії України, детально описаний у публікації Т. М. Форманюк, М. Ю. Орлик, О. Б. Андріанової та С. О. Біскулової [48]. Цей випадок є винятковим з точки зору методології експертизи, оскільки демонструє складність роботи з творами, що зазнали значних реставраційних втручань у минулому.

О. Рокачевський належить до когорти українських художників-реалістів, творчість яких формувалася під впливом мистецтва передвижників [47].

Мистецтвознавиця В. Рубан характеризує митця як «типового академіста 50–60 рр. XIX ст.», високо оцінюючи майстерність виконання його живописних портретів [40, с. 19]. Досліджуваний пейзаж мав певні особливості, що ставили під сумнів атрибуцію: підпис на картині було поставлено без датування, що нехарактерно для художника, а сам твір технічно мав вигляд роботи початківця, помітно поступався іншим відомим творам О. Рокачевського, зокрема його портретам. Картина раніше вже комплексно реставрувалася, проте відомості про місце й час проведення цих робіт були відсутні. В інвентарній картці картини під № 1874 від 27.07.1948 р. у пункті «Збереженість» її тогочасний стан охарактеризовано так: «Дуже пошкоджена. З правого боку полотно розірване, фарба в багатьох місцях полущицалась» [48, с. 629].

Під час чергового огляду картини у фондосховищі НМІУ у 2018 р. її стан визначили як незадовільний: зауважено стійкі короблення полотна та відшарування пруг і заплат від дублюючої основи, велика кількість реставраційних записів, що відрізнялися кольором та фактурою. Також проблему становила перемальована фігура на передньому плані, яка мала настільки комічний вигляд, що певний час авторство О. Рокачевського було під питанням.

Для проведення техніко-технологічного аналізу авторських та реставраційних матеріалів були залучені фахівці Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ». Мікроскопічні дослідження провели за допомогою USB Digital Microscope BW–788 зі збільшенням 25X–200X, що дозволило виявити середньосітчастий кракелюр ґрунтового походження, фрагментовані згустки пожовтілого лаку, локальні структурні забруднення в заглибленнях фактури живопису та у тріщинах кракелюру [48, с. 629].

Обстеження твору в діапазоні ультрафіолетового випромінювання (315–400 нм.) виявило, що картина нерівномірно покрита напівпрозорим лаком із флуоресценцією зеленуватого відтінку, типовою для лаків на основі натуральних смол. Також містились значні ділянки з повністю видаленим лаковим покриттям (сліди реставраційних промивок) та численні мазки тьмяного фіолетового

відтінку – свідчення старих реставраційних втручань, виконаних приблизно 50 р. тому. В УФ-діапазоні було також встановлено, що авторський підпис перебуває під шаром старого лакового покриття. Дослідження в інфрачервоному діапазоні за допомогою модифікованої камери Canon XSi з фільтром «Pro-HD IR1K» (1000 нм.) виявили авторські зміни композиції, зокрема в розташуванні фігури хлопчика. Підпис «Рокачевські...», зроблений згідно з дореформенною орфографією, в ІЧ-діапазоні читався чіткіше та мав чорне забарвлення, характерне для чорних і коричневих залізовмісних пігментів – вохри та умбри.

Методами рентгено-флуоресцентного аналізу (прилад Elva X-ART) та ІЧ-спектроскопії (спектрометр Vertex 70 фірми Bruker) було встановлено елементний склад пігментів, клеїв, ґрунтів та наповнювачів. У складі ґрунту виявлено свинцеве білило, клей тваринного походження, крейду та баритове білило як наповнювач. Автор використав свинцеве білило з домішками цинкового, таке поєднання є типовим для живопису останньої третини XIX ст. А у фарбах реставраційних тонувань виявлено цинкове білило з домішками свинцевого, що дозволило чітко розмежувати авторські та пізніші реставраційні шари.

Було також встановлено наявність вохри, кадмію жовтого, червоного органічного барвника (крапак червоний темний), суміші стронціанової жовтої з берлінською лазур'ю у зеленій фарбі, ультрамарину синього та чорного пігменту Ivory black. Як зв'язуючу речовину у фарбах використано олію, порівняльний вік якої становив 120–150 р., тоді як у фарбах реставраційних записів порівняльний вік олії становив 55–85 р. За допомогою ІЧ-спектроскопії було також виявлено шелак у складі покривного шару та підтверджено використання попередніми реставраторами для дублювання восково-смоляної мастики [48, с. 630].

Комплексне дослідження матеріалів живопису, складу ґрунту та пігментів, ступеня старіння зв'язуючої речовини засвідчило, що картина написана в останній третині XIX ст., що збігається з періодом активної діяльності О. Рокачевського. Враховуючи відомості науково-уніфікованого паспорта про

те, що в 1948 р. картину ще не реставрували, та завдяки комплексному аналізу реставраційних матеріалів, було встановлено, що реставрація відбулася в 1950–1970-х рр. Підсумкова атрибуція визначила, що полотно створене в 1870-х рр. на території російської імперії, а художник О. Рокачевський, відомий передусім як портретист, робив спроби в новому для себе жанрі – пейзажному живописі, популярному в другій половині XIX ст.

Особливий інтерес для методології мистецтвознавчої експертизи становить дослідження техніки живопису К. Костанді, представлене у статті О. Андріанової та С. О. Біскулової [4]. Це дослідження є прикладом системного підходу до формування бази даних про технологічні особливості творчості конкретного художника, що має фундаментальне значення для атрибуції.

Дослідження охопило десять живописних творів К. Костанді із зібрання одеського колекціонера Ю. Балашова, автентичність яких попередньо підтверджено мистецтвознавчими дослідженнями Л. Страутман, зберігачки спадщини К. Костанді. Усі твори походили з родини художника, брали участь у його персональних виставках та наведені у каталогах творів, що забезпечувало надійну верифікацію вихідних даних для технологічного аналізу.

Методологія дослідження базувалася на мультианалітичному підході з використанням комплексу недеструктивних оптичних та фізико-хімічних методів. Для встановлення технологічних особливостей творів застосовували візуальний огляд та мікроскопічні дослідження за допомогою стереоскопічного мікроскопа МБС-10 з можливістю збільшення зображення до 100 разів та USB-мікроскопа Sigeta Expert 5,0 Мр з можливістю збільшення до 300 разів. Огляд в ультрафіолетовому діапазоні (315–400 нм.) здійснювали для виявлення реставраційних втручань та попередньої ідентифікації наповнювачів ґрунту та пігментів фарбового шару за характером їхньої флуоресценції [4, с. 9–10].

Дослідження в інфрачервоній фотографічній області для ідентифікації підготовчих рисунків та виявлення авторських правок здійснювали за допомогою модифікованої камери Canon EOS 450D (EOS Rebel XSi) з

роздільною здатністю 12 Мр, оснащеної фільтром «Pro-HD IR1K» (довжина хвилі 1000 нм.). Елементний склад ґрунтів та фарбового шару визначали методом рентгено-флуоресцентного аналізу на спектрометрі ElvaX-ART з діапазоном вимірюваних енергій рентгенівського випромінювання 2,0–30,0 кеВ. Ідентифікацію зв'язуючої речовини, наповнювачів ґрунту та пігментів здійснювали методом інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина) з елементом порушеного повного внутрішнього відбиття (ATR-FTIR).

Одним із ключових результатів дослідження стало встановлення характерних ознак нанесення підписів на творах К. Костанді. Виявилося, що художник не завжди підписував свої картини, а жодний з досліджених творів не був підписаний одночасно зі створенням картини. Твори невеликого розміру мають підпис «К. К.», більші за розміром полотна та етюди позначені підписом «К. Костанди», нанесеним тушшю, чорнилом або коричневою фарбою по сухому живопису невдовзі після створення картини. Підписи на деяких етюдах нанесені значно пізніше часу їхнього створення, очевидно, під час побутування творів.

Важливим аспектом дослідження стало вивчення основ, на яких працював художник. Портретні твори К. Костанді написані переважно на лляних дрібнозернистих полотнах прямого полотняного переплетення різної щільності (від 14×12 до 26×22 ниток на 1 кв. см.), заґрунтованих автором. Одна з картин («Жіночий портрет») виконана на бавовняному полотні – бавовняні полотна як основа для живопису поширюються з кінця XIX ст. [54]. Для етюдів невеликого розміру художник переважно використовував незаґрунтовані дощечки з деревини листяних розсіяносудинних порід або картон, часто застосовував дощечки від коробок з-під гільз та тютюну.

Ґрунти творів, написаних на полотні, виявилися авторськими, одношаровими, білого кольору, що містять як зв'язуючу речовину тваринний клей та олію (або домішки олії). У складі ґрунтів ідентифіковані свинцеве білило чисте або у суміші з крейдою (14–16%) та баритовим білилом як наповнювачі.

Дослідження методом ІЧ-спектроскопії дозволили визначити, що як зв'язуюча речовина у фарбах використана олія, та підтвердити хронологію створення творів відповідно до даних мистецтвознавчої експертизи за методикою порівняльного аналізу ступеня старіння олії у білилі [8].

Вагомим результатом дослідження стало виявлення хронологічної динаміки використання білил у творах К. Костанді. Аналіз фарбових шарів методом РФА виявив чітку тенденцію до витіснення свинцевого білила цинковим: у творів початку 1880-х рр. ідентифіковане свинцеве білило, у картинах 1890-х – першої половини 1910-х рр. виявлені цинково-свинцеве білило та цинкове білило із домішкою свинцевого, після 1916-го р. у фарбах присутнє виключно чисте цинкове білило. Ця закономірність має важливе значення для атрибуційної практики, оскільки дозволяє уточнювати датування недатованих творів художника.

Дослідження також встановило типову живописну палітру художника: кадмій жовтий (сульфід кадмію), цинкова жовта (хромат цинку), кіновар, марена (натуральний барвник), краплак, смарагова зелена (дигідрат окису хрому), берлінська лазур, кобальт синій, ультрамарин синій та ультрамарин фіолетовий. Зелені відтінки передаються за допомогою смарагової зеленої або суміші жовтих пігментів з кобальтом синім, коричневі фарби у портретах – сумішшю кобальту синього, вохри та кіноварі.

При мікроскопічному дослідженні живописних творів, виконаних на полотні, були виявлені сліди підготовчих рисунків, нанесених вуглем по ґрунту. Підготовчі рисунки інших досліджених картин нанесені по основі або ґрунту графітним олівцем і чітко ідентифікуються в ІЧ-діапазоні. Їх відрізняють короткі динамічні лінії, що формують композицію картини, намічають контури фігур та основних деталей зображення, елементи моделювання світлотіней зигзагоподібними лініями та штриховкою, численні авторські правки та уточнення. Такий характер пропрацювання зображення є типовим для начерків та графічних творів К. Костанді, виконаних олівцем [4, с. 12–13].

Окремим прикладом складної атрибуційної роботи є дослідження ікони «Двоє святих» з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, описане Т. Тимченко та Н. Романенко [44]. Хоча цей твір належить до іконописного жанру, методологія його дослідження є показовою для розуміння комплексного підходу до атрибуції творів ХІХ ст.

Найскладнішим завданням під час дослідження було встановлення імен осіб, зображених на іконі, оскільки на творі були відсутні написи, а сама ікона за стилістичними особливостями та високим художнім рівнем суттєво відрізнялася від тих, які зазвичай можна зустріти у музейних та приватних колекціях України. Дослідження було розпочате з фотофіксації та візуального методу, який допоміг визначити декілька фактів: на іконі зображені на повен зріст двоє чоловіків з хрещатими німбами, один у святительському облаченні (сірий одяг з паллієм), інший у чернецькому вбранні (туніка-хітон та фрок вохристого кольору). Увагу дослідники приділили аналізу «ікони в іконі» – овалного щита в руках одного зі святих. При близькому та пильному огляді вдалося встановити, що сюжет ікони в овалному щиті – це «Страшний суд» (Апокаліпсис). У верхній частині зображена постать Христа Пантократора, збоку – Богоматір та Іоанн Хреститель, в нижній – Архангел Михаїл з вогняним мечем і терезами та двоє янголів [44, с. 77].

Стилістичний аналіз показав, що живопис зазнав впливу течій романтизму та академізму, що розкривається в ілюзорній передачі об'єму й світлотіні та анатомічній точності деталей. Пропорції постатей, анатомічні деталі засвідчили, що невідомий автор мав академічну європейську освіту. Ці ознаки вказували на першу половину – середину ХІХ ст. як час створення твору.

Технологічний аналіз включав дослідження ґрунту та пігментів. Ґрунт визначено як тонкий, з біло-жовтим відтінком, емульсійний. Мікрохімічне дослідження складу пігментів фарбового шару, здійснене доцентом кафедри, доктором хімічних наук М. Балакіною, дало змогу визначити, що основними

фарбами є свинцеве білило, залізооксидний жовтий пігмент (вохра), кіновар, умбра; для блакитного кольору використано берлінську лазур, розбілену свинцевим білилом; для зеленого – сумішевий пігмент з берлінської лазури й жовтого залізооксидного пігменту. Важливою датуючою ознакою стало використання берлінської лазури, яка, вперше синтезована у 1704 р., стала загальнодоступною з 1724 р., та кіноварі, яка використовувалася до першої третини XX ст. [44, с. 77–78].

Вирішальним для атрибуції стало іконографічні дослідження українських та зарубіжних дослідників – В. Дротенко, І. Ковальчука, Д. Степовика, Р. Руссевої, А. Філіпа, Я. та Я. Осолсобе, А. Кжижової, А. Делікарі, С. Барлієвої, В. Топенчарова, І. Божилова, Н. Тулешкова, Л. Прашкова – вдалося визначити, що зображувані, це: Святі Кирило та Мефодій, творці глаголиці та натхненники християнської віри в Європі.

Метод візуального порівняння та дослідження А. Філіпа, Я. та Я. Осолсобе дали змогу встановити, що найбільша кількість творів з подібною іконографією походить з Чехії [59]. Зокрема, скульптура «Святі Кирило та Мефодій» Е. Макса (1840-і рр.) з Костелу Божої Матері перед Тином у Празі виявилася майже ідентичною до досліджуваної ікони за композицією, пропорціями та формами.

У результаті комплексного дослідження було встановлено, що ікона «Двоє святих» найвірогідніше написана невідомим автором чеського чи українського походження у середині або, найпізніше, наприкінці XIX ст., і є довільною копією скульптури «Святі Кирило та Мефодій» Е. Макса або ж з її живописної копії. Твір має художню, релігійну та історичну цінність як свідчення зв'язку між європейською (болгарською, чеською) та українською культурами.

В узагальненні розглянутих експертних випадків, можна виокремити спільні методологічні риси, що характеризують сучасну практику мистецтвознавчої експертизи українського живопису другої половини XIX ст. Передусім, це комплексний підхід, що передбачає поєднання стилістичного, іконографічного та техніко-технологічного аналізу. Жоден з методів окремо не

здатен забезпечити надійну атрибуцію твору – лише їх системне застосування дає можливість отримати верифіковані результати.

Важливою складовою методології є критичний перегляд попередніх атрибуцій. Як показав випадок з портретом невідомої жінки з колекції НМІУ, навіть авторитетні мистецтвознавчі висновки можуть бути помилковими, якщо вони базуються переважно на візуальному порівнянні без залучення техніко-технологічних методів. Водночас техніко-технологічний аналіз без глибокого мистецтвознавчого контексту також може призводити до хибних висновків.

Суттєве значення має формування бази даних про технологічні особливості творчості конкретних художників. Дослідження творів К. Костанді продемонструвало, як систематичний аналіз матеріалів та техніки великої кількості верифікованих творів дозволяє виявляти індивідуальні особливості творчого методу художника та хронологічні зміни у використанні матеріалів. Такі бази даних мають фундаментальне значення для атрибуційної практики та верифікації новознайдених творів.

Окремої уваги заслуговує роль реставраційних досліджень у процесі експертизи. Випадок з пейзажем О. Рокачевського показав, що картини, які зазнали значних реставраційних втручань, потребують ретельного аналізу з чітким розмежуванням авторських та пізніших шарів. Сучасні методи ІЧ-спектроскопії та РФА дозволяють встановлювати порівняльний вік матеріалів, що має вирішальне значення для такого розмежування.

Всі розглянуті випадки підкреслюють необхідність міждисциплінарної співпраці у процесі експертизи. Мистецтвознавці, реставратори, хіміки, фізики, кожен вносить свій незамінний внесок у комплексне дослідження твору. Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ», яке брало участь у більшості розглянутих досліджень, є прикладом успішної інституціоналізації такої міждисциплінарної співпраці в українській експертній практиці.

Висновок до розділу 3

Система критеріїв атрибуції та датування творів українського живопису другої половини XIX ст. включає чотири взаємопов'язані групи: стилістичні, технологічні, документальні та іконографічні критерії. Жоден критерій окремо не забезпечує безперечного висновку, натомість конвергенція незалежних ліній доказів формує надійну основу для експертного судження.

Стилістичні критерії атрибуції базуються на виявленні індивідуальних особливостей художньої манери, що проявляються на рівні композиційних принципів, просторових рішень, трактування форми, колористичних характеристик, характеру мазка та фактури.

Технологічні критерії атрибуції та датування надають об'єктивну інформацію про матеріальну структуру твору. Аналіз основи включає визначення типу полотна, щільності переплетення, конструкції підрамника. Дослідження ґрунту встановлює тип, склад. Пігментний аналіз виявляє хронологічні маркери. Співвідношення свинцевого та цинкового білила демонструє хронологічну динаміку: свинцеве на початку 1880-х, цинково-свинцеве у 1890-х – 1910-х, чисте цинкове після 1916 р. (на прикладі творів К. Костанді). Документальні критерії атрибуції включають дослідження провенансу, аналіз каталогів виставок, інвентарних книг музеїв, архівних документів, маркувань на зворотах творів. Іконографічні критерії передбачають аналіз костюмів, атрибутів, нагород та відзнак зображених осіб, що може мати вирішальне значення для ідентифікації портретованих та уточнення датування.

Аналіз конкретних експертних випадків продемонстрував ефективність комплексного підходу. Дослідження портрета невідомої жінки з колекції НМІУ показало, як техніко-технологічний аналіз спростував попередню атрибуцію В. Рубан. Комплексне дослідження матеріалів дозволило визначити твір як копію середини XIX ст. з оригіналу другої половини 1810-х рр.

ВИСНОВКИ

1. Мистецтвознавча експертиза українського живопису другої половини ХІХ ст. є складною міждисциплінарною галуззю наукового знання, що поєднує теоретичні засади класичного мистецтвознавства з новітніми технологічними методами дослідження творів мистецтва. Фундаментальні засади експертної діяльності було закладено в працях європейських дослідників наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.: формально-стилістичний метод Г. Вельфліна, традиція знавцтва М. Фрідлендера, атрибуційний метод Д. Морреллі, іконологічний метод Е. Панофського. Українська мистецтвознавча школа (О. Калашникова, К. Новікова, І. Міщенко, Т. Тимченко, О. Андріанова, С. Біскулова) активно розвиває власні методологічні підходи, адаптує світовий досвід до специфіки національного мистецтва та потреб практичної експертної діяльності.

Методологія експертизи живописних творів базується на комплексному підході, що інтегрує гуманітарні та природничо-наукові методи. Стилістичний аналіз виявляє індивідуальні особливості художньої манери на рівні композиції, просторової організації, трактування форми, колориту, характеру мазка. Іконографічний метод досліджує зміст зображення та систему символів. Порівняльний метод передбачає зіставлення з достовірними роботами. Дослідження провенансу встановлює документально підтверджену історію побутування твору. Техніко-технологічні методи (рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, ультрафіолетова люмінесценція, рентгено-флуоресцентний аналіз, ІЧ-спектроскопія) надають об'єктивну інформацію про матеріальну структуру твору.

2. Друга половина ХІХ ст. є ключовим періодом формування української національної художньої школи в складних геополітичних умовах. Система художньої освіти забезпечувала професійну підготовку українських художників, водночас національна тематика та естетичні орієнтири формувалися поза

академічними канонами. Провідні художні осередки (Київ, Одеса, Харків, Львів) мали свої особливості, що впливали на формування регіональних шкіл.

Визначні майстри українського живопису другої половини XIX ст. виробили індивідуальні творчі манери, що становлять основу для стилістичної атрибуції. М. Пимоненко характеризується фронтальною побудовою композиції, світлим сонячним колоритом, ретельною академічною манерою письма у жанрових сценах українського селянського життя. С. Васильківський вирізняється діагональною побудовою з глибоким простором, золотисто-охристою гамою степових пейзажів та козацьких сцен. К. Костанді поєднував академічне моделювання з етюдною манерою у камерних жанрових сценах та портретах. І. Рєпін демонструє психологічну концентрацію та віртуозну техніку у портретному живописі.

3. Розроблено систему критеріїв атрибуції та датування творів, що включає чотири взаємопов'язані групи: стилістичні критерії (композиція, простір, форма, колорит, мазок, фактура), технологічні критерії (тип основи, склад ґрунту, пігментний аналіз, співвідношення білил, ступінь старіння в'язива, підготовчі рисунки, характер підпису), документальні критерії (провенанс, каталоги виставок, архівні документи, маркування), іконографічні критерії (костюми, атрибути, нагороди). Надійна атрибуція досягається через конвергенцію доказів – узгодженість висновків різних методів.

Аналіз конкретних експертних випадків продемонстрував ефективність комплексного підходу. Дослідження портрета невідомої жінки з НМІУ показало, як техніко-технологічний аналіз спростував попередню атрибуцію через ідентифікацію ордена та комплексне дослідження матеріалів. Дослідження пейзажу О. Рокачевського продемонструвало методику розмежування авторських та реставраційних шарів на основі порівняльного віку олії. Системне дослідження творів К. Костанді дозволило сформувати еталонну базу технологічних характеристик. Атрибуція ікони «Двоє святих» підтвердила значення іконографічного методу для ідентифікації зображених осіб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акт збитків, заподіяних УДКГ німецькими загарбниками. ЦДАВОВУ. Ф. 4763. Оп. 1. Од. зб. 15. Арк. 76–98.
2. Андріанова О. Б. Дослідження творів мистецтва в інфрачервоному діапазоні: еволюція, можливості та перспективи розвитку методу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям «Культурологія»)*. 2024. Вип. 49. С. 242–256.
3. Андріанова О. Б. Технологічні дослідження в структурі мистецтвознавчої експертизи. *Український мистецтвознавчий дискурс* : кол. моногр. / за заг. ред. В. В. Карпова. Рига : Baltija Publishing, 2020. С. 20–70.
4. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Дослідження техніки живопису Киріяка Костанді шляхом мультианалітичного вивчення оптичними та фізико-хімічними методами. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 5. С. 6–17.
5. Андріанова О., Біскулова С. Використання сучасних неdestructивних методів аналізу при дослідженні творів живопису і графіки. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матеріали конф. 2021. С. 116–117.
6. Андріанова О., Біскулова С. Ґрунти живописних творів ХХ–ХХІ ст.: дослідження, аналіз, можливості датування. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2022. № 4. С. 6–13. DOI: 10.32782/uad.2022.4.1.
7. Березюк Т. Про мистецтвознавство, історію мистецтв, інфраструктурну обумовленість. *Сучасне мистецтво*, 2022. Т. 2, № 14. DOI: 10.17721/2519-4801.2022.2.03.
8. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини* : матеріали конф. Київ : Код, 2019. С. 39–46.

9. Брей Н. Техніко-технологічні методи дослідження олійного живопису. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2006. № 3. С. 346–355.
10. Букет Є. Коліївщина: право на повстання. Київ : Markobook, 2025. 456 с.
11. Волошин Л. Мистецька школа Олекси Новаківського. *Zbruc*. 2023. URL: <https://zbruc.eu/node/115001> (дата звернення: 03.11.2025).
12. Гага К. В. Портретний живопис XVIII–XIX ст. з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»: дослідження та експертиза : кваліфікаційна робота магістра. Київ : НАКККиМ, 2021. 99 с.
13. *Голос Карпат*. URL: <https://goloskarpat.info/society/68c6fd710a0a6/> (дата звернення: 03.11.2025).
14. Гуляєва О. В. Художньо-стилістичні домінанти культурних процесів на Півдні України в 1960–1980 роках : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККиМ, 2018. 256 с.
15. Гуріч З. Розвиток художньої освіти в Херсонській губернії (друга половина XIX – початок XX століття). *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, 2015. № 139. С. 176–179.
16. Демиденко О. І., Поддубко К. В. Застосування в живопису техніки а-ла прима. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2013. № 2. С. 117–119.
17. Добріян Д. М. Участь Олександра Мурашка в реорганізації мистецької освіти у 1918–1919 роках та його проект ступеневої системи професійного художнього навчання. *Гілея: науковий вісник*, 2018. Вип. 135. С. 23–29.
18. Жаборюк А. А. Мистецтво живопису і графіки на Україні в першій половині і середині XIX століття. Київ – Одеса : Вища школа, 1983. 208 с.
19. Жердзіцький В. Є. Олія і олійні фарби. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2008. № 12. С. 38–42.
20. Калашникова О. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник. Київ : Знання, 2006. 479 с.

21. Карпінська Н. Проблемні аспекти судової мистецтвознавчої експертизи. *Історико-правовий часопис*, 2017. № 2. С. 124–129.
22. Кацай В. Невідома картина Михайла Беркоса. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 24–25 жовт. 2019 р. Київ : НАКККиМ ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 63–65.
23. Ковчег: Планета Васильківський. URL: <https://www.kovcheg.ua/uk/reader/planeta-vasilkivskij> (дата звернення: 03.11.2025).
24. Котляр Є. «Жертва фанатизму» Миколи Пимоненка в контексті єврейського мистецтва та «єврейського питання» в Російській імперії. *Judaica Ukrainica : Annual Journal of Jewish Studies*, 2013. Vol. 2. Р. 126–141.
25. Криштопа М. Жіночі образи у творчій спадщині Миколи Пимоненка. *Етнічна історія народів Європи*, 2022. № 68. С. 56–61. DOI: 10.17721/2518-1270.2022.68.07.
26. Лисенко О. М., Ковальчук Т. В., Зайцев В. М. Основи газової хроматографії : навч. посіб. 2013. 164 с.
27. Лоханько Ф. П., Флорова Т. І. Художні матеріали — техніка живопису. Київ : Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.
28. Мацкевий Л. Г., Кочкін І. Т. Міжнародна археологічна конференція «Методичні проблеми інтерпретації радіовуглецевих дат» (16 жовтня 2004, м. Жешів, Республіка Польща). *Археологія*. 2006. № 1. С. 102–103.
29. Міяковський В. Шевченко і Кирило-Мефодіївське братство. *Записки Наукового Товариства Шевченка*, 1990. Т. 221. С. 70–93.
30. Молева Н., Немцова В., Нікуленко С., Рубан В., Савицька Л., Соколюк Л. Історія становлення художньо-освітнього простору на Харківщині кінця XIX ст. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітніх школах*, 2012. № 27 (80). С. 176–179.
31. НІБУ: Новини. URL: <https://nibu.kyiv.ua/news/470/> (дата звернення: 03.11.2025).

32. Новікова К., Міщенко І. Методика мистецтвознавчої експертизи (загальна частина). Київ : ДНДЕКЦ МВС України, 2019.
33. Овсійчук В. А. Малярська спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. 416 с.
34. Орлик М., Андріанова О., Біскулова С., Форманюк Т. Портрет невідомої жінки з образотворчого зібрання НМІУ. *Науковий вісник Національного музею історії України*, 2017. № 2. С. 471–477.
35. Патенко Т. В. Стан української культури в Російській імперії (1861–1917 рр.). *Історико-культурна спадщина для сталого майбутнього України (до 150-річчя від дня народження Михайла Грушевського)* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Одеса, 28 верес. 2016 р. Одеса, 2016. С. 80–82.
36. *Пирогов Микола Іванович*. URL: <https://www.moon.uk-ua.nina.az/wiki/pyrohov-mykola-ivanovych.html> (дата звернення: 03.11.2025).
37. Прядко О. М. Еволюція станкового живопису та його технологічні складові. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2016. №34. С. 126–135. DOI: 10.31866/2410-1176.34.2016.158213.
38. Розова М. Г., Ульмасова Е. А. Креативний підхід в навчанні кольорознавству дітей різного віку в системі додаткової освіти. *Розвиток креативності особистості у сучасному мультикультурному просторі* : зб. матеріалів, 2019. С. 168–173.
39. Рубан В. В. Украинская портретная живопись первой половины XIX ст. Киев : Наукова думка, 1984.
40. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. Київ : Наукова думка, 1986.
41. Творці українського пейзажу. Твори з колекції Харківського художнього музею : каталог виставки / авт.: В. Мизгіна, О. Денисенко, В. Кацай. Київ : Майстер-книг, 2015. 128 с.

42. Тимченко Т. Р. Експертиза творів образотворчого мистецтва: живопис (історія та методологія) : навч. посіб. Київ : НАКККиМ, 2017. 120 с.
43. Тимченко Т., Миколайчук А. Р. Роль інформаційно-комунікаційних технологій в експертизі та популяризації творів станкового живопису. *Народознавчі зошити*, 2024. № 2 (176). С. 415–425.
44. Тимченко Т., Романенко Н. Атрибуція ікони «Двоє святих» з фондів кафедри техніки та реставрації творів мистецтва. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*, 2024. № 1. С. 74–81.
45. Український живопис кінця 19 – 20 століття. *Arshistorian*. 2025. URL: https://arshistorian.blogspot.com/2020/05/19-20_3.html (дата звернення: 03.11.2025).
46. Філімонова А. С. Мистецькі освітні заклади Києва другої половини XIX ст. *Paradigm of Knowledge*, 2015. № 1 (4).
47. Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва НМІУ. *Науковий вісник Національного музею історії України*, 2019. Вип. 4. С. 477.
48. Форманюк Т. М., Орлик М. Ю., Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Дослідження та реставрація пейзажу Опанаса Рокачевського зі збірки Національного музею історії України. *Науковий вісник Національного музею історії України*, 2020. № 6. С. 627–632.
49. Хлебосолов В. Історична та героїчна тематика у творчості українських художників-реалістів кінця XIX ст. (на прикладі доробку С. Васильківського та М. Пимоненка). *Grail of Science*, 2025. № 57. С. 958–960. DOI: 10.36074/grail-of-science.17.10.2025.112.
50. Хроніки: Як фарби в тюбиках змінили історію мистецтва. URL: <https://www.hroniky.com/news/view/19663-iak-farby-v-tiubykakh-zminyly-istoriiu-mystetstva> (дата звернення: 03.11.2025).

51. Шашкова А. Типологія авторських правок І. С. Їжакевича в іконах церкви Покрови на Пріорці. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2020. № 16 (2). С. 122–134. DOI: 10.31500/1992-5514.16(2).2020.217802.

52. Antynegacionism: *Blog*. URL: https://antynegacionism.blogspot.com/2013/06/blog-post_10.html (дата звернення: 03.11.2025).

53. Bucklow S. The Description of Craquelure Patterns. *Studies in Conservation*. 1997. Vol. 42, No. 3. P. 129–140. DOI: 10.2307/1506709.

54. Carbonnel K. A study of French painting canvases. *Journal of the American Institute for Conservation*. 1980. Vol. 20, No. 1. P. 3–20.

55. Colourlex: Green Earth. URL: <https://colourlex.com/project/green-earth/> (date of access: 03.11.2025).

56. Craddock P. (ed.) *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*. 1st ed. Oxford : Butterworth-Heinemann, 2009. 640 p.

57. Doerner M. *The Materials of the Artist and Their Use in Painting: With Notes on the Techniques of the Old Masters*. San Diego : Harcourt Brace, 1984. 435 p.

58. Feigenbaum G., Reist I. (eds.) *Provenance: An Alternate History of Art*. Los Angeles : Getty Research Institute, 2013. 224 p.

59. Filip A., Osolobě J. Kult sv. Cyrila a Metoděje ve výtvarném umění (klíč k jejich ikonografii). *Národopisná revue Strážnice*. 2013. Roč. 23, č. 2. S. 120–133.

60. Friedländer M. J. *On Art and Connoisseurship* / translated by T. C. Borenius. London : B. Cassirer, 1944. 284 p.

61. Friedländer M. J. *Von Kunst und Kennerschaft*. 1. Aufl. Leipzig : Reclam, 1992. 188 S.

62. Gunn R. G., Lowish S. Method-Morelli-Rock art-Art history-Attribution. *Rock Art Research*. 2017. Vol. 34, No. 2. P. 193–205.

63. Hackney S. *On canvas: Preserving the structure of paintings*. Los Angeles : Getty Conservation Institute.

64. Haverkamp-Begemann E., Klessmann R., Hinterding E., Leeftang M., Kloek W., Van de Wetering E. The Use of X-Radiographs in the Study of Paintings. Counting Vermeer. *RKD – Netherlands Institute for Art History*. URL: <https://countingvermeer.rkd.nl/2-the-use-of-x-radiographs-in-the-study-of-paintings/21-the-history-of-x-radiographs-in-the-study-of-paintings/> (date of access: 22.11.2025).

65. Panofsky E. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York : Routledge, 1972. 262 p.

66. Pastoureau M. *Blue: The History of a Color*. Princeton : Princeton University Press, 2001. 216 p.

67. Villers C. *Artists canvases: a history*. ICOM Committee for Conservation 7th Triennial Meeting, Ottawa, Canada, 21–25 September 1981. Ottawa : The International Council of Museums, 1981.

68. Vovk A., Struminsky B. A. *Anhliis'ko-ukraïns'kyi Slovnyk Nazv Kol'oriv i Kol'oroznavstv*. USA : Shevchenko Scientific Society, 1986. 94 p.

69. Wölfflin H. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York : Dover Publications, 1950. 256 p.