

43. ЦДАВО України, ф. 166, оп. 10, спр. 1393, арк. 20–24.  
44. Там само, арк. 20–21; НА НХМУ, оп. 1, спр. 81, арк. 1–4; спр. 82, арк. 4.  
45. *Толочко П.П.* Древний Киев. – К., 1976. – С. 15.  
46. Музей истории города Киева. Фотопутеводитель. К.: Мистецтво, 1988. – 223 с.  
47. *Ковалинський В.* Вже рік минув, або Реквієм за Музеєм історії Києва // Дзеркало тижня. – 2005. – 19–25 березня; *Константинова К.* Музей історії Києва: життя в ящику // Там само. – 2006. – 15–21 липня; *Овідієнко Н.* Музей без визначеного місця проживання // Голос України. – 2010. – 14 вересня. – № 170 (4920).

***Федорова Л.Д.* Деятельность Киевского художественно-промышленного и научного музея и Исторической секции ВУАН по созданию Музея Киева**

В статье рассматривается деятельность украинских ученых и деятелей культуры по созданию музея, посвященного истории древней столицы Украины – города Киева, анализируется его специфика, подчеркивается преемственность научных идей и разработок с 1910-х до конца 1920-х гг.

**Ключевые слова:** Музей города Киева, градоведческий музей, Киевский художественно-промышленный и научный музей, комиссия отдела «Старый Киев», Историческая секция Всеукраинской академии наук, Комиссия для организации муниципального музея города Киева.

***Fedorova K.D.* Efforts of Kyiv Art, Industrial and Scientific Museum and Historical Department of Ukrainian Academy of Science to create the Museum of Kyiv**

The article concerns efforts of Ukrainian scientists and culture workers to create a museum, dedicated to the history of ancient capital of Ukraine, the city of Kyiv, its specificity is examined, the continuity of scientific ideas and developments within 1910s – late 1920s are traced.

**Key words:** Museum of Kyiv, museum of city studies, Kyiv Art, Industrial and Scientific Museum, Commission of the Department “Ancient Kyiv”, Historical Department of Ukrainian Academy of Science, Commission for creating the Municipal Museum of Kyiv.

УДК 069.444/745.52

О.С. ЯРЕМА-ВИНАР

**Західноєвропейський гобелен, технічні особливості його виконання та принципи музеєфікації**

Статтю присвячено всебічному висвітленню роботи відділу консервації текстилю нью-йоркського Метрополітен-музею, у якому багато років працює, реставруючи гобелени, авторка. Охарактеризовано саме явище гобелена, його місце та роль впродовж історії, техніки його створення, особливості структури та принципи переплетення тканини, а також використовуваних при цьому колористичних засобів. Окрім того, подано короткий огляд дослідницької літератури щодо історії техніки виготовлення гобеленів.

**Ключові слова:** «картон», основа, п'яткання, барвники, методи з'єднання ниток, техніка перебору, техніка вишивки, щільність основи, атрибуція гобелена, принципи музеєфікації.

До складу Метрополітен-музею (Нью-Йорк, США) входить дев'ятнадцять відділів, що репрезентують різні періоди в історії мистецтва. Мистецтвознавці музею кожного року організують більше 40 виставок із творів, позичених у різних музеїв світу та приватних колекцій, а також фондів самого музею. Останнім часом існує тенденція концентруватися на власній колекції й влаштовувати виставки радше на базі творів, що зберігаються у фондах, аніж на позичених. Це дало можливість почати перегляд колекції гобеленів із середньовічного відділу, яка нараховує 72 експонати (одиночні й серійні)\* та складається переважно з виготовлених у Південних Нідерландах, а також у Німеччині, Швейцарії та Франції. На сьогодні досліджено 47 гобеленів, з них 40 виконано в майстернях Південних Нідерландів (сучасна Бельгія) та 7 – у майстернях Німеччини та Швейцарії. Незначна кількість гобеленів належить до XIV ст., але переважно це XV та початок XVI ст.

Поряд із детальним описом стану гобеленів вивчають також матеріали, барвники й особливості технічного виконання їх створення. Ці відомості необхідні не тільки як інформація про предмет матеріальної культури, але й для вибору оптимальних умов для збереження й експонування гобеленів як музейних експонатів. Окрім того, вивчення техніки виготовлення, барвників і матеріалів, окрім суто наукових цілей, пов'язаних із дослідженням соціально-економічних особливостей гобеленового виробництва у країнах Європи, переслідує ще й суто практичні завдання під час створення постійних музейних експозицій та експонування гобеленів під час виставок. Створена на основі колекції гобеленів з Метрополітен-музею база даних еталонних гобеленових творів дозволить полегшити ідентифікацію гобеленів при надходженні їх до музеїв України. Знання особливостей техніки виготовлення гобеленів того чи іншого періоду дозволить уточнити датування нових надходжень та визначити їхнє місце в музейних експозиціях.

Історію техніки виготовлення гобеленів більш ґрунтовно висвітлювала зарубіжна наукова література. Класичним є опис техніки виконання гобелена в дослідженнях про ткацькі переплетення I. Emery (*The Primary Structures of Fabrics*) та M. Mallet (*Woven Structures. A Guide to Oriental Rug and textile Analysis*). Такі відомі вчені, спеціалісти з історії гобелена, як Phyllis Ackerman (*Tapestry, the Mirror of Civilization*) [1, с. 303–312], Heinrich Göbel (*Tapestries of the Lowlands*) [11, с. 1–17] та Tom Campbell (*Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*) [3, с. 3–11], також включили у свої праці розділ, присвячений техніці та специфіці виконання, оскільки вважають цю інформацію необхідною у вивченні й розумінні самого феномена гобелена та його розвитку.

У Росії інтерес до вивчення гобеленів посилюється з 90-х років минулого століття. Найбільш актуальною була проблема реставрації тих виробів, що зберіга-

\* Деякі серії складаються із шести й більше гобеленів.

лися у вітчизняних музеях. Про це ще за радянського часу було написано статтю російськими реставраторами Ольгою Негневицькою й Оленою Кантор «На чем строился цветовой эффект старинных шпалер», матеріал якої увійшов у книжку Варвари Савицької «Превращение Шпалеры» [24, с. 73–82].

Науковці ж України майже не торкалися цієї теми, хоч існують незначні згадки про техніки, використані при виготовленні гладкотканих килимів, як-от: Савина Сидорович – у книзі «Художня тканина західних областей УРСР» [25, с. 44–46], Галина Когут – у статтях «Серія килимів невідомої полтавської майстерні XVIII ст.» та «Зі збірки Музею Українського Народного Декоративного Мистецтва у Києві». Проте, науковці більше уваги приділяли історії, тематиці, художньо-композиційним особливостям і стилю, ніж властивостям структури та технічного виконання.

Оскільки в українських публікаціях тему виконання гобелена і технічні його особливості недостатньо висвітлювали, автор сподівається, що мистецтвознавці, реставратори та музеєзнавці знайдуть корисними матеріали, подані в цій статті. Характеристика виконання гобеленів і їхній розвиток із розквітом виробництва гобеленів є важливою для вивчення та розуміння не тільки гобеленів, але й килимів гладкого ткання, що зберігаються в колекціях музеїв України. Важливо також додати, що стаття торкається лише технологічних сторін виготовлення гобеленів, тому що сюжети зображень і мистецтвознавча характеристика є предметом окремого дослідження, що виходить за межі цієї статті.

Гобелен – це настінний безворсовий килим із сюжетною або орнаментальною композицією, витканий вручну. Гобеленове мистецтво порівнюють із живописом, зокрема, з фресками або розписами з тією лише різницею, що замість фарб використовують нитки.

У середньовічній Європі за часу розквіту мистецтва гобеленів вони належали до найбільш бажаних предметів розкоші. Багаті вельможі не оминали нагоди вразити один одного багатством своїх гобеленових колекцій, що наочно демонструвало могутність і впливовість їхніх власників. Гобелени до цих колекцій попадали різними шляхами: одні купували, другі переходили у спадок, треті їхні власники отримували як подарунки або ж здобували як трофеї. Так, Філіп Добрий (1418–1467) залишив у спадок своєму синові колекцію гобеленів, що складалася з 86 серій [12]. Сюжети зображень були різні: релігійні сцени, епізоди, запозичені з класичної міфології та легенд, міського й сільського життя, спорту та військових дій; геральдичні зображення.

Первісна функція гобеленів – захищати від холоду та прикрашати тогочасні інтер'єри. Середньовічні замки, палаци та собори були зведені з каменю, з вузькими вікнами, що давали мало світла, часто з холодними протягами; це були досить непривітні споруди, позбавлені загишки. Гобелени привносили тепло й вишуканість до цих похмурих будівель. Насичені кольори, краса малюнка та

м'якість текстури приховували невибагливу простоту холодних і грубих поверхонь стін [12]. Гобелени також виставляли вздовж вулиць і шляхів під час особливих подій, наприклад під час урочистих процесій або відвідин міста королем. Так, коли французький король Карл VI уперше ввійшов до Парижа, на його честь вулиці міста були прикрашені розкішними гобеленами [6, с. 29].

У ті часи королі та багаті вельможі часто подорожували з однієї резиденції до другої, беручи із собою різноманітні побутові речі. Серед них були меблі та гобелени, які легко було спакувати та перевезти. Замкові стіни мали гачки, що давали змогу слугам швидко вивішувати гобелени та надавати приміщенню приємного затишку [12, с. 12–16].

Додатково до декоративної й утилітарної функції, гобелени відігравали також важливу роль у соціальному положенні їхніх власників. Вони входили до складу посагу, їх могли використовувати як дипломатичні подарунки, а також як валюту.

Окрім усього зазначеного, слід сказати також і про виховну роль зображень на гобеленах. У церковних інтер'єрах гобелени з релігійною тематикою були для неписьменних віруючих своєрідними посібниками у вивченні християнства.

Гобелени, виткані в Західній Європі, у час свого розквіту, починаючи від XV і до XVII ст., цінувалися значно більше за живопис. У 1528 р. король Англії Генріх VIII купив серію, що складалася з 10 гобеленів «Історія Давида» (Story of David), заплативши 1500 фунтів, тоді як королівський придворний художник отримував щорічно лише 30 фунтів [13, с. 4].

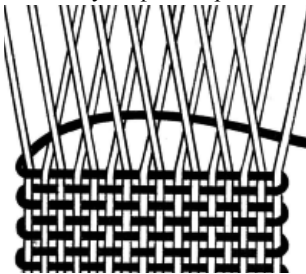
Процес створення гобеленів можна поділити на такі етапи. Спершу малюють невеликого формату ескіз майбутнього зображення. На його основі створюють «картон», що зображає майбутній гобелен у натуральну величину в колористичному вирішенні. Цей «картон» під час ткання гобелена підкладають під основу, натягнену на ткацькому верстаті. До речі, один і той самий «картон» на вимогу замовника могли використовувати з лише незначними змінами багато разів, як, наприклад, включення певної геральдики. Другий етап – це підготовка ткацького верстата та фарбування пряжі. Третій – безпосереднє створення гобелена на ткацькому верстаті.

В епоху середньовіччя для створення гобеленів запозичували композиції мініатюр із рукописних книг. У той період ткачі у своєму виконанні мали певну свободу. Створюючи безпосередньо гобелен, ткачі не робили повну копію мініатюри, а, керуючись вимогами ткацької технології, вільно інтерпретували зображення: матеріал і технологія самі підказували манеру виконання. За доби Відродження ситуація змінилася: ескізи гобеленів почали створювати професійні художники, що призвело до ускладнення композицій цих творів, віртуозності рисунка, детальної проробки форм, – все це не залишало виконавцям жодної можливості для вільної імпровізації.

У період середньовіччя й Відродження і аж до моменту появи ранніх синтетичних барвників пряжу фарбували за допомогою барвників природного походження. Здебільшого використовували три основні види рослин: марена фарбувальна

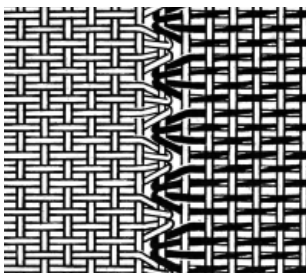
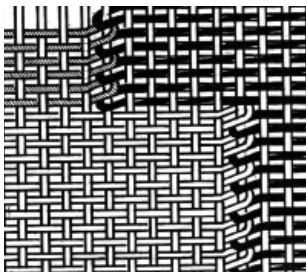
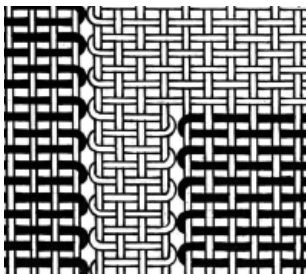
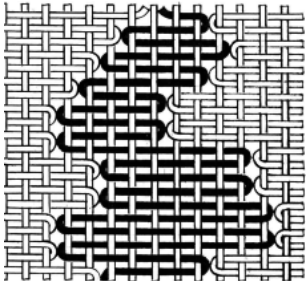
(*Rubia tinctoria*) – для отримання червоного, резеда жовтава (*Reseda luteola*) – для жовтого та вайда (*Isalis tinctoria*), а згодом індиго (*Indigofera tinctoria*) – для отримання синього кольорів. Метод фарбування в синій колір відрізнявся від інших, оскільки при цьому необхідний був складний процес ферментації. Для фарбування в червоний та інші кольори використовували хімічну речовину, що відігравала роль закріплювача. Цією речовиною були солі металів, які сприяли проникненню барвника вглиб волокна. Солі алюмінію використовували для світлих і яскравих кольорів, а солі заліза – для брунатних і чорних кольорів [5].

Більшість гобеленів було виткано на нефарбованій вовняній основі, хоч у Німеччині та Швейцарії використовували нефарбований льон для основи, а згодом почали застосовувати й бавовняну пряжу. Для піткання використовували переважно вовняну пряжу\*, яку в ті часи доправляли переважно з Англії та Іспанії. Перевагами вовняної пражі була її легкодоступність і відносно невисока ціна; вироби з неї відзначалися міцністю, до того ж її було нескладно фарбувати. Поряд із самою вовняною пряжею застосовували її в поєднанні з шовковими, металевими, льняними та бавовняними нитками. Шовкові нитки привозили з Іспанії та Італії, а металеві (або як їх ще називали – прядене золото або срібло) надходили з Венеції та Кіпру [3, с. 6]. Ці нитки було зроблено з тоненької срібної, часом – посрібленої або позолоченої, стрічки, обгорнутої у вигляді спіралі навколо шовкової нитки-основи. Пізніше замість срібла та золота використовували мідь і латунь – окремо або в різних сплавах. Застосування різних матеріалів давало можливість створити різноманітну поверхню, гру світла й тіні, збагатити колір і фактуру, а також краще передати нюанси деталей композиції та відтворити тонкі ефекти й переходи. В європейських гобеленах блиск шовкових ниток особливо оживляв світлі частини композиції і гарно поєднувався з насиченими, матовими темно-колірними плямами, виконаними вовняною пряжею. Починаючи від XV ст., коли європейські ткачі почали застосовувати позолочені та срібні нитки, гобелени набули блиску з ефектом розкоші й багатства.



Для глибшого та кращого розуміння предмета нашого дослідження важливим є знання не тільки барвників і застосовуваних матеріалів, але й процесу створення гобелена та його технічних особливостей. Для виконання гобелена використовують дві перпендикулярні системи ниток – основу та піткання (рис. 1). Нитки основи натягують на ткацький верстат, а пофарбовані в різні кольори нитки піткання переплітають із ними, утворюючи малюнок.

\* Брали переважно білу вовняну пряжу і фарбували в потрібні кольори, але траплялися приклади використання натуральних сірих відтінків, як-от у гобелені «Юдиф з головою Олоферна» [Judith Taking Holoferne's Head] (1455–1465).



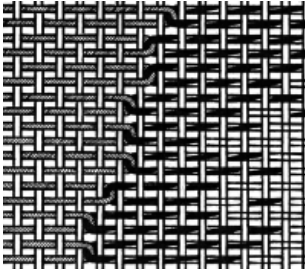
Розташування ниток основи може бути або горизонтальним, або вертикальним, залежно від типу ткацького верстата, при цьому в кінцевому результаті різниця в гобеленах є зовсім непомітна. Залежно від малюнка, нитки піткання перетинають нитки основи в шаховому порядку, який зветься полотняним переплетенням, де перша прокидка перекидає непарні нитки основи, а друга – парні. Гобелен створюють методом такого ткання, за якого нитки піткання повністю покривають нитки основи. Принцип переплетення тканини гобелена відрізняється від полотняного переплетення звичайної тканини насамперед тим, що піткання не проходить від краю до краю за один прокид, а тільки до межі конкретного кольору, на якій розвертається в протилежному напрямку (рис. 2). Підбираючи та міняючи нитки піткання, пофарбовані у потрібні кольори, майстер створює елементи зображення.

Для створення гобелена використовують три головні та багато похідних методів з'єднання ділянок різних кольорів піткання. До головних методів належать: вічка, з'єднання на межову нитку та з'єднання на вузол.

У першому випадку (рис. 3) ткач не з'єднує нитки піткання різного кольору в місці, де проходить межа цих кольорів, а розвертає кожну з них у зворотному напрямку, завдяки чому на межі стику кожної кольорової площини утворюється наскрізний отвір – вічко. Ця техніка дає змогу досягти чітких контурів, але зменшує міцність гобелена, тому краї вічка під час ткання або після зняття гобелена з ткацького верстата зашивають.

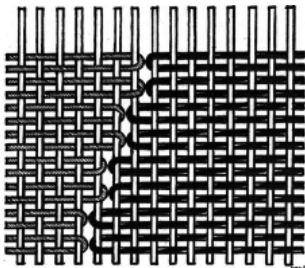
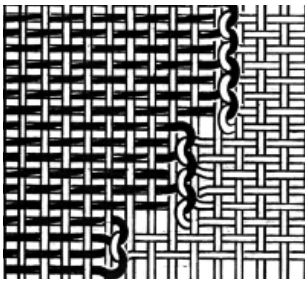
Друга техніка – це з'єднання на межовій нитці, або як його ще називають – «на спільну нитку», коли нитки піткання двох суміжних кольорів обвивають ту саму нитку основи. Ця техніка існує в різних варіантах і може бути одинарна (рис. 4), коли два кольори чергуються по одному разу, або в групах по

дві чи по три нитки – тоді таке сполучення позначають як 2/2, 3/3 (рис. 5). Хоча це з'єднання не послаблює міцність тканини гобелена, воно також має недоліки і тво-

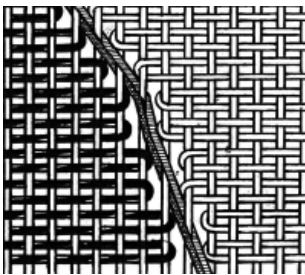


ривить нечіткий, зубчастий контур між кольоровими ділянками, що дає рисункові розмивчастий ефект.

Третій з основних методів – це з'єднання зачіпками, де нитки піткання зачіпляються в проміжку між нитками основи. Це з'єднання також поділяють на два види: одинарне (рис. 6) і подвійне (рис. 7). Подвійне з'єднання було дуже поширене за доби середньовіччя та Відродження. Воно давало змогу контури між кольоровими ділянками робити дуже чіткими, при цьому не утворюючи отвору на межі кольорів. Цей метод використовували при тканні дрібних деталей, таких як риси обличчя чи пальці рук. Однак його краще застосовувати лише працюючи з виворотної сторони гобелена, щоби приховати допоміжні лінії, що утворюються у процесі з'єднання. З огляду на це майстер, який застосовував цю техніку, ткав гобелен не з лицевого, а зі зворотного боку, бачачи при цьому композицію в дзеркальному відображенні.

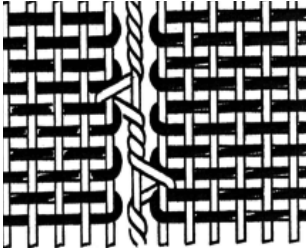


Наведені вище методи з'єднань стали основою для створення інших технік, наприклад «сходинок» (рис. 8), що дає змогу створювати східчастий контур і мереживоподібну фактуру, коли «сходінками» заповнюють цілу площину. Цю техніку, а особливо мереживоподібну фактуру, широко застосовували під час ткання костюмів і прикрас, оскільки вона, вносячи легкість й ажурність, допомагала передати делікатність і вишуканість тканин та прикрас.

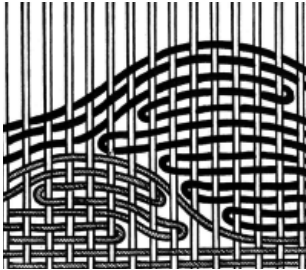


Іншими техніками є метод «ледачих ліній», котрий дає можливість двом ткачам працювати одночасно на малих ділянках, не заважаючи один одному, а також метод контурного ткання. Останнє (або за іншою назвою «скісне прокидання»), при якому піткання проходить до основи під кутом, дає змогу створювати скісні рівні лінії, лягаючи по раніше витканій площині (рис. 9). Цей кут між основою й пітканням може мінятися аж до 45°, при цьому створюючи плавні контури. Також контурне ткання може бути вертикальним, створюючи вертикальні тоненькі лінії на межі двох кольорових площин (рис. 10).

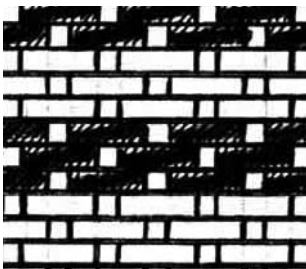
У цьому разі нитка піткання обкручує одну нитку основи і тільки де-не-де захоплює



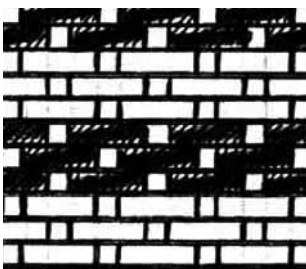
її сусідні нитки, що допомагає уникнути великих вертикальних отворів. Окрім цих методів, ткачі вдавалися до техніки т.зв. кругляння (рис. 11), завдяки якому можна створювати округлі контури та негоризонтальні лінії. При застосуванні цього методу майстер не дотримується чіткого прямого кута між пітканням і основою, а піткання лягає довільно (хвилями) під різними кутами. Цей метод використовували для ткання складок одягу чи фактури волосся.



Важливу роль у створенні зображення відіграють кольори. У середньовіччі кольорова гама була обмежена й нараховувала від 15 до 20 кольорів. Через це ткачі застосовували техніки, які давали змогу візуально збільшити кількість кольорів. Одна із них – меланж, що є поєднанням в одну нитку двох різних кольорів. Але на основі вивчення колекції Метрополітен-музею можна зробити висновок, що цю техніку застосовували лише в XIV та на початку XV ст. Також для створення перехідного кольору та градації тону ткачі використовували метод штрихування, яке могло бути як V-подібним (рис. 12), так і лінійним (рис. 13).



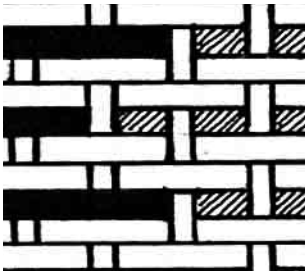
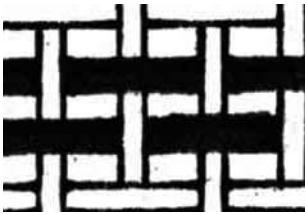
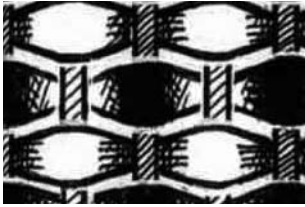
При виконанні техніки штрихування один колір входить тоненькими зубцями в інший, і при цьому, візуально зливаючись, між цими кольорами утворюється м'який перехід. Це не тільки допомагало надати об'єм площині, але й давало змогу ткачам збагатити кольорову палітру. Також майстри застосовували різноманітні техніки ткання, при яких для кожного прокиду підбирали свої кольори піткання. Завдяки цьому виникали комбінації різних кольорів і фактур, зокрема смужки вертикальні (рис. 14) та горизонтальні (рис. 15), крапочки, а також клітинки, розташовані в шаховому порядку, що також уможливило візуально розширити палітру. Наприкінці XVIII ст. палітра кольорів мануфактури Gobelins розширилася майже до 14 тис. кольорів, що надало нових мож-



ливостей у виконанні гобелена.

Починаючи від кінця XV ст., майстри запровадили техніку, яка урізноманітнила фактуру гобелена й додала нових декоративних ефектів. Цю техніку перебо-





ру (brocade) застосовували переважно в одязі та для піткання й використовували при цьому нитки пряденого золота або срібла. Перебір виконували саржевим (рис. 16) або репсовим переплетенням, творячи діагональну чи шаховоподібну фактуру. Рядок із саржевим або репсовим переплетенням чергували з полотняним, і це ще більше підкреслювало рельєф, що утворювався під час ткання при використанні цих двох переплетень [2; 9; 10; 14; 16; 25].

Ще одна техніка – це техніка вишивки, яка не була розповсюджена й тільки іноді зустрічається в гобеленах, виконаних у Німеччині та Швейцарії. Такі гобелени помітно відрізняються від своїх аналогів з Південних Нідерландів, де їхнє виробництво було поставлено на високий професійний рівень. Ткацькі майстерні в Німеччині та Швейцарії були невеликі й існували при монастирях. Гобелени ткали монахи чи ремісники-кустарники у себе вдома, а часом також і слуги багатих бюргерів. Вони меншого розміру й своїм наївним рисунком із порушеними пропорціями дуже нагадують народні картинки. Технічно ці гобелени виткано було з незначними огріхами, і можна помітити десь трохи затягнену основу, хвилясту поверхню, але водночас така недосконалість надає їм якоїсь теплоти й чарівності. Техніку вишивки в цих гобеленах застосовували в дрібних і делікатних деталях\*, які ткачам було тяжко виткати [1].

Товщина гобеленової тканини і складність малюнку залежать від щільності основи. У середньовічній Європі щільність вовняного гобелена становила приблизно 5 ниток основи на 1 см. Нещільно розташовані нитки основи вимагали використання грубіших ниток піткання та краще підходили для зображень, що не містили дрібних деталей. Починаючи від XVI ст., структура гобеленів стала тоншою, оскільки в гобеленовому мистецтві постає тенденція до імітації живопису. Так, наприклад, щільна основа з 8 або 9 ниток на 1 см дає змогу відтворити більшу кількість деталей, але вимагає використання тонших ниток піткання. Якість гобелена залежить від чотирьох факторів: художнього рівня «картону», вміння майстра-ткача виткати цей «картон», тонкості ткання (кількості ниток основи та

\* Риси обличчя та персні на руках у зображенні на гобелені «Богородиця та вісім святих» [Madonna with Eight Saints] (бл. 1550–1600) виконано технікою вишивки. У Південних Нідерландах, де цехи слідували за якістю виробництва гобеленів, цю техніку не застосовували, вважаючи чужорідною.

підткання на 1 см) та від використаних матеріалів. Четвертий фактор є вирішальний у визначенні ціни гобелена, і – як свідчать документи того періоду – існує величезна різниця в ціні між гобеленом, виконаним лише вовною, і гобеленом, витканим вовною з додаванням шовку та металевих ниток [9; 14].

На основі зібраних матеріалів можна зробити висновок, що техніки, що їх застосовували під час ткання гобелена, змінювалися. Одні зникали й виходили з ужитку, а нові створювалися та розвивалися. Спираючись на колекцію гобеленів Метрополітен-музею, можна прослідкувати наступні особливості в технології виготовлення гобеленів.

Для періоду середньовіччя (XIV ст.) характерні такі техніки, як «вікна», «з'єднання на межову нитку», «з'єднання зачіпками», «сходинки», «ледачі лінії», контурне ткання, кругляння, штрихування та меланж. У XV ст. техніка меланжу, яка допомагала візуально творити додаткові кольори, зникає, але натомість виникають інші техніки, за яких для кожного прокиду використовують підткання іншого кольору. Ці техніки теж візуально збільшували кольорову палітру, але водночас й творили різні фактури: крапочки, стовпчики, лінії, клітинки. У XVI ст. до зазначених технік додається техніка перебору саржовим або репсовим переплетенням, що збагачує поверхню, привносячи певний рельєф.

У XIV та XV ст. застосовували природні рослинні барвники, які культивували лише на території Європи, а від кінця XV ст., із відкриттям Америки Х. Колумбом (1492 р.) та з першою подорожжю В. да Гами (1497 р.) на Схід, постала можливість використовувати нові барвники (індіго, коченел й інші). Тоді ж посилюється тенденція до більшого застосування дорогих матеріалів, і якщо раніше це були лише вкраплення шовку й металевих ниток, то тепер вони заповнюють великі площини.

У серії гобеленів «Дев'ять героїв» [The Nine Heroes Tapestries] (1400–1410) застосували лише вовну, а в серії «Троянська війна» [Trojan War] (1470–1490) великі ділянки, крім вовни, виткали ще й шовком. Далі, в гобелені «Благовіщення» [Tapestry with the Annunciation] (бл. 1410–1430), крім незначної кількості шовку, використали також металеві нитки. І нарешті – у гобеленах «Христос у точилі» [Christ of the Mystic Winepress] (бл. 1500), «Христос – виноградна лоза» [The Infant Christ Pressing the Wine of the Eucharist] (бл. 1500) і «Зцілення імператора Віспасіана платом Вероніки» [Emperor Vespasian Cured by Veronica's Veil] (бл. 1510) порпорція шовкових і металевих ниток відносно вовни зростає.

Із залученням професійних художників до виробництва гобеленів змінюються й ускладнюються «картони». Тепер вони наповнюються деталями та уподібнюються до живопису, а це, своєю чергою, впливає на збільшення густини основи гобелена і техніку ткання, яка набирає віртуозно високого рівня, що також змінює й роль ткача, перетворюючи його з художника-ткача на досвідченого ремісника. Це особливо впадає в око, якщо порівняти між собою серію «Дев'ять героїв» із гобеленами «Христос у точилі» або «Христос – виноградна лоза». У добу Відродження в Південних

Нідерландах виробництво досягає високого мистецького й технічного рівня, відбувається розподіл та спеціалізація, тоді як у Німеччині та Швейцарії ткацька галузь зосереджується при монастирях і в ремісничих майстернях. Одночасно в XVI ст. з'являються також камерного розміру гобелени, що прикрашають оселі багатих городян. У колекції Метрополітен-музею вони представлені гобеленами «Христос – виноградна лоза», «Святе сімейство» [The Holy Family] (бл. 1500), «Святе сімейство зі Св. Анною» [The Holy Family with St. Anne] (бл. 1500), які можуть бути еталонними у визначенні та датуванні гобеленових колекцій інших музеїв.

Таким чином, під час атрибуції гобеленів із музейних колекцій необхідно враховувати певні особливості, які виявлені дослідниками при вивченні колекцій з музеїв Європи. Більшість відомих з наукової літератури спостережень знайшли підтвердження на матеріалі колекції гобеленів з Метрополітен-музею, яка представлена вище. Ці критерії необхідно буде враховувати при дослідженні колекції гобеленів з музеїв України.

Докладний і професійний опис гобелена як музейного експоната передбачає вивчення та представлення технологічних особливостей твору:

– слід звертати увагу на товщину гобеленової тканини, яка залежить від щільності основи; необхідно пам'ятати, що в середньовічній Європі щільність гобелена становила приблизно 5 ниток основи на 1 см; починаючи від XVI ст., гобелени стали тонші, щільність основи збільшилась до 8–9, а то й більше ниток на 1 см, оскільки в гобеленовому мистецтві постає тенденція до збільшення деталей і до імітації живопису.

– від кінця XV ст. майстри запровадили техніку перебору (brocade), яку застосовували переважно в зображенні одягу, а така техніка, як меланж зовсім зникає з початком XV ст.

– також від кінця XV ст. в гобеленовому виробництві посилюється тенденція до більшого застосування дорогих матеріалів, що пов'язано з відкриттям Америки та країн Сходу з їхніми багатствами; якщо раніше це були лише вкраплення шовку й металевих ниток, то тепер вони заповнюють великі площини.

– є деякі «територіальні» технологічні особливості: техніка вишивки, наприклад, іноді зустрічається тільки в гобеленах, виконаних у Німеччині та Швейцарії; ці гобелени помітно відрізняються від своїх аналогів із Південних Нідерландів стилем, технікою та наближенням до наївного мистецтва – як у виконанні, так і в трактуванні композиції.

– з часом змінюються сюжети зображень й ускладнюється композиція; якщо в добу середньовіччя композиції були декоративні, а перспектива досить умовна, то у період Ренесансу художники оволодівають знаннями перспективи та рисунком; починаючи з XVI ст. виконання «картонів» замовляють професійним художникам-живописцям, що, у свою чергу, ускладнює композицію, збільшує кількість деталей – і майстри починають виконувати вельми складні багатофігурні об'ємні композиції.

– одним із найважливіших критеріїв у вивченні гобелена є визначення барвників; у добу середньовіччя кольорова гама була обмежена й нараховувала 15–20

кольорів; із початком XVI ст., після відкриття шляху до Америки та країн Сходу, почали використовувати нові барвники (індиго, коченел тощо); наприкінці XVIII ст. палітра кольорів мануфактури Gobelins розширилася майже до 14 тис. кольорів.

Усі ці технічні зміни обумовлені зміною смаків пізніших поколінь і процесами, що загалом відбуваються в мистецькому житті. Виникають нові стилі, і гобелен як вид мистецтва також, відповідно, змінюється. Від доби Відродження художники досконало оволодівають рисунком і знанням перспективи й так само досконало відтворюють форми на площині. Гобелен, як ми бачимо на прикладах з колекції Метрополітен-музею, підпорядковується цій тенденції в розвитку мистецтва. Починаючи з XVI ст., майстри починають виконувати не тільки локальні декоративні площинні композиції, але й вельми складні багатофігурні об'єми. Відтоді гобелен починає втрачати свою самобутність й, імітуючи живопис, певною мірою деградує. Але висока технічна майстерність, здобута в процесі його еволюції, відкриває перед гобеленом нові можливості.

### Джерела та література

1. *Ackerman P.* Tapestry, the Mirror of Civilization. – New York: Oxford University Press, New York Inc., 1933.
2. *Burnham D.* Warp and Weft. – Toronto: Royal Ontario Museum, 1980.
3. *Campbell T.* Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.
4. *Campbell T.* Tapestry Quality in Tudor England: Problems of Terminology // Studies in the Decorative Arts. – Vol. III. – No. 1 (Fall–Winter, 1995–1996).
5. *Cardon D.* Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science. – London, 2007.
6. *Cavallo A.S.* Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art. – New York, 1992.
7. *Cleland E.* Small-Scale Devotional Tapestries – Fifteenth and Sixteenth Centuries. Part 1: An Overview // Studies in the Decorative Arts, 16 (Spring–Summer, 2009). – P. 115–140.
8. *Cleland E.* Small-Scale Devotional Tapestries – Fifteenth and Sixteenth Centuries. Part 2: The Mystic Grapes Group // Studies in the Decorative Arts, 16 (Spring–Summer, 2009). – P. 141–164.
9. *Emery I.* The Primary Structures of Fabrics. – Washington: The Textile Museum, 1980.
10. Fairchild's Dictionary of Textiles (7<sup>th</sup> edition). – New York, 1996.
11. *Göbel H.* Tapestries of the Lowlands. – New York: Brentano's, 1924.
12. *Lausanne E.* Great Tapestries: The Web of History from the 12th to the 20th Century. – Lausanne, 1965.
13. *Lenard F., Hayward M.* Tapestry Conservation. Principles and Practice. – Oxford, 2006.
14. *Mallet M.* Woven Structures. A Guide to Oriental Rugs and Textile Analysis. – Atlanta, 1998.
15. *Mayer-Thurman C.C.* The Robert Lehman Collection. XIV. European Textiles. – New York: Metropolitan Museum of Art in Association with Princeton University Press, 2001.
16. *Seiler-Baldinger A.* Textiles: a Classification of Techniques. – Washington: Smithsonian Institution Press, 1994.
17. *Standen E.* European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, 2 vols – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
18. *Thomson W. G.* History of Tapestry from the Earliest Times until the Present Day. – London: Hodder and Stoughton, 1930.

19. *Запаско Я.* Художні тканини. Нариси з історії зарубіжного декоративно-прикладного мистецтва. – К., 1995.
20. Історія українського мистецтва (у 6 т.). – К., 1966. – Т. VI.
21. *Козут Г.* Килим 1782 р. Зі збірки Музею Українського Народного Декоративного Мистецтва у Києві // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство». – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – Вип. 8. – С. 113–126.
22. *Козут Г.* Серія килимів невідомої полтавської майстерні XVIII ст. // Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство». – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – Вип. 3. – С. 172–179.
23. *Негневицкая О., Кантор О.* На чем строился цветовой эффект старинных шпалер // Декоративное искусство СССР. – 1986. – Вып. 11/348. – Ст. 44–45.
24. *Савицкая В.* Превращение Шпалеры. – М., «Галарт», 1995.
25. *Сидорович С.* Художня тканина Західних областей УРСР. – К., «Наукова думка», 1979.
26. *Щербаківський Д.* Українські килими // Народне Мистецтво. – 1998. – № 1–2.
27. *Ярема-Винар О.* Консервація південнонідерландського гобелена середини XV ст. Досвід дворічної праці // Бюлетень Львівського філіалу ННДРЦ України. Вип. 10. – Львів, 2008.

*додаток*

#### Список гобеленів\*

1. Христос у точилі (Christ of the Mystic Winepress), бл. 1500 р.
2. Христос – виноградна лоза (The Infant Christ Pressing the Wine of the Eucharist), бл. 1500 р.
3. Святе сімейство (The Holy Family), бл. 1500 р.
4. Святе сімейство зі Св. Анною (The Holy Family with St. Anne), бл. 1500 р.
5. Дев'ять героїв (The Nine Heroes), 1400–1410 роки.
6. Зцілення імператора Веспасіана платом Вероніки (Emperor Vespasian Cured by Veronica's Veil), бл. 1510 р.
7. Троянська війна (Trojan War), 1470–1490 роки.
8. Юдиф з головою Олоферна (Judith Taking Holoferne's Head), 1455–1465 роки.
9. Богородиця та вісім святих (Madonna with Eight Saints), бл. 1550–1600 роки.

#### ***Ярема-Винар О.С.* Западноевропейський гобелен, технічні особливості його виконання і принципи музеєфікації**

Автор статті всебічно освітає роботу отдела консервації текстиля нью-йоркського Метрополитен-музея, в котром она уже много лет реставрирует гобелены. Даються характеристики гобелена як явлення культури, места и роли этого явлення в течение истории, техники его создания, особенностей структуры и принципов переплетения ткани, а также использованных при этом колористических средств. Кроме этого, дан краткий обзор исследовательской литературы по истории техники изготовления гобеленов.

**Ключевые слова:** «картон», основа, уток, красители, методы соединения ниток, техника перебора, техника вышивки, плотность основы, атрибуция гобелена, принципы музеєфікації.

---

\* Переклад назв гобеленів з англійської виконаний автором.

***Yarema-Wynar O.S. The West-European tapestry, technical features of its production and principles of its musiofication***

In the article the author closely examines how tapestries in Medieval and Renaissance periods were created, what caused the increase in their demand, and their role in the social life of their owners. The article also gives an overview of what techniques, natural dyes, and materials were used in tapestry production and how they have changed over time. In addition, a brief review of research literature on the history and of art making tapestries was done.

***Key words:*** «cardboard», basis, shutes, dyes, methods of connection of threads, technique of surplus, technique of embroidery, closeness of basis, атрибуция of tapestry, principles of musiofication.