

## ЗБІРКИ МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ У КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ КУЛЬТУРНИХ НАДБАНЬ\*<sup>1</sup>

*У статті досліджується унікальна колекція західноєвропейських гобеленів у музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. На основі аналогів із музеїв світу уточнюються дата і місце виробництва деяких з них, аналізується стан збереженості музейних пам'яток, подаються рекомендації щодо їх експонування та реставрації за сучасними світовими технологіями.*

**Ключові слова:** музейна колекція, західноєвропейські гобелени, вердюра, мільфлер, експозиція, реставрація.

Культурна спадщина України займає достойне місце у світовій скарбниці. Українські музеї зберігають унікальне надбання національної і світової культури. Особливе місце належить західноєвропейським гобеленам – феномену європейського мистецтва. За кількістю, порівняно із іншими видами пам'яток, їх небагато, але вони представлені повноцінно і є не лише гідним доповненням до Музейного фонду України, але і становлять частину світового набутку.

Західноєвропейські гобелени дотепер не висвітлювались науковцями України, тому така робота є важливою і актуальною. Дослідження українських науковців присвячені килимам, або сучасним гобеленам і торкаються лише мистецтвознавчих аспектів. Представлене дослідження вводить до наукового обігу цікаву і майже невідому для широкого загалу колекцію гобеленів, яка вдало і своєрідно висвітлює західноєвропейське соціокультурне середовище XVI–XIX ст., а через зв'язки України з Європою відтворює історичне тло українського суспільства наприкінці XIX – поч. XX ст. У роботі викладені конкретні пропозиції щодо особливостей експонування та реставрації специфічних предметів музейного зберігання, оскільки спеціальність «реставратор музейних тканин» відсутня в українських музеях.

Ця стаття започатковує дослідження колекції музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (далі музею Ханенків), яка хоч і невелика (11 гобеленів), але різноманітна і охоплює період із XVI ст. до XIX ст. Згідно з наявною документацією гобелени були виконані у майстернях Франції та Фландрії – у країнах, де цей вид мистецтва досягнув найбільшого розквіту. За тематикою та сюжетом колекцію можна поділити на дві групи. До першої слід віднести тематичні гобелени із зображенням людських поста-

тей, а до другої групи – гобелени із пейзажами, або, як їх ще прийнято називати, вердюри, що у перекладі із французької мови (*verdure*) означає «зелень». Вердюри відносяться до гобеленів світської тематики. Як зазначає П'єр Верле (*Pierre Verlet*)<sup>\*2</sup> [9, 9–77], у період пізнього середньовіччя гобеленів церковної тематики вироблялось значно менше, ніж світської. Його твердження ґрунтується на згадках у тогочасній літературі та документах [9, 10–12]. Цей факт виглядає дещо парадоксальним, особливо якщо брати до уваги те, що у середньовіччі церква мала беззаперечно великий вплив на тогочасне життя. Як не дивно, П'єр Верле пояснює це специфікою архітектури. Замки Середньовіччя мали просторий інтер'єр із малесенькими вікнами і невеликими дверима, отже, простір стін створював прекрасну площу для розміщення гобеленів. Тоді як стіни церковних приміщень були порізані значно більшими вікнами, арками та іншими архітектурними деталями. Проте, переглядаючи музейні колекції, помітно, що гобеленів із церковною темою є така ж кількість, якщо не більша. Поясненням цього може бути те, що у церквах ці коштовні твори мистецтва виставлялись у виняткових випадках, як-от на свята або інші події. Вони менше використовувались, а тому менше нищились, менше піддавались руйнівній дії фізичних та хімічних чинників.

Однією із функцій гобелену у середньовічні часи було прикрашати та вносити затишок до тогочасних холодних та похмурих замків.

\*<sup>1</sup> Автор висловлює щирі вдячність Дирекції Музею мистецтв Варвари і Богдана Ханенків та особливо головному зберігачеві Фондів Олені Крамаревій за надану можливість детально ознайомитись з колекцією гобеленів та за дозволу увести її до наукового обігу.

\*<sup>2</sup> П'єр Верле був головним куратором Музею Клуні (*Musée de Cluny*) та Лувру (*Musée du Louvre*), Париж.

Вердюри якнайкраще відповідали цій потребі. Будівлі мали маленькі високо розташовані вікна, а гобелени із пейзажами, розвішані на стінах, створювали враження додаткових вікон та вносили ілюзію зв'язку із навколишнім світом. Вони давали можливість, будучи в приміщенні, бачити дерева, трави, квіти із вкрапленням невеликих сценочок чи архітектури. Вердюри також порівнюють із зимовими садами [8, 24–26]. Сади із давніх часів були місцем, де проходили диспути, збирались філософи, відбувались театральні вистави. У зимовий час місце дії переносилось у приміщення. Зали, декоровані вердюрами із квітами, травами та деревами, птахами та звірами, якнайкраще імітували їх.

Цей вид гобеленів із виникненням у XV ст. отримав значне поширення, продовжував розвиватись і існувати поряд із іншими видами гобеленів. Здебільшого вердюри були грубіше виткані, мали менше ниток основи на сантиметр, а звідси менш детальний рисунок, отже і виконати їх було простіше і швидше. Тому вони були менш коштовні і більш доступні, ніж багатофігурні композиції\*<sup>1</sup>. У часи розквіту гобеленового виробництва існувала «вузька» спеціалізація праці. Ткачі-ремісники поділялись на тих, хто виконував обличчя та руки, складки та орнаменти на тканинах одягу, пейзажі, бордюри.

Вердюр у колекції музею Ханенків зберігається чотири. Вони відрізняються між собою за композицією та часом виконання. Найбільш рання вердюра датується XVI ст. Вона і є об'єктом дослідження цієї статті. Згідно з музейною документацією ця вердюра носить назву «Мільфлер» і має інвентарний номер 72-ТК МХ (рис. 1). У кінці XV ст. у Франції виникає особливий вид гобелену-вердюри, який увійшов у історію мистецтва як мільфлер, що у перекладі із французької мови (*mille fleurs*) означає «тисяча квітів». Ті гобелени, у яких тло було густо заповнене дрібненькими квітами, отримали цю назву. Колір тла здебільшого був темного кольору, переважно темно-синій або темно-зелений\*<sup>2</sup>. Вердюра XVI ст. із музею Ханенків має темне тло, по якому густо розкладені букетики квітів. Отже, на підставі приналежності її до цього виду вердюр і виникла назва «Мільфлер». Слід за-

значити, що геометрично стилістичне трактування квітів та розміщення їх рядами було характерним для всіх мільфлерів того часу.

При вивченні публікацій на цю тему, а також огляду колекцій Метрополітен-Музею\*<sup>3</sup>, музею Ханенків, помічаємо, що мільфлери діляться на дві групи. До більшої групи відносяться гобелени, на яких букетики квітів і дрібні рослини випадково розсіпані на однотонному тлі. Квіти у цих мільфлерах виткані реалістично і зображують ті види, що вирощувались у середньовічних садах. До другої групи належать ті вердюри, що мають геометрично стилістичне вирішення квітів, укладених на тлі рядами або смугами. Цих вердюр зустрічається значно менше, наприклад, колекція Метрополітен-Музею не має жодної, тоді як вердюр іншого виду нараховується декілька десятків. До цієї групи належить «Мільфлер» із музею Ханенків.

Хоч ми і називаємо «Мільфлер» із колекції музею Ханенків гобеленом, але насправді це фрагмент, бо не має ні кромки, ні початку, ані викінчення на ткацькому верстаті. Розміри його становлять 280 см на 224 см (рис. 1). У центральній частині гобелену знаходиться середньовічне місто із замком (рис. 2). Нижче середньовічного міста одну третину гобелена густо заповнюють букетики квітів, що розміщені у визначеному порядку із певним ритмом (рис. 3). Вони творять приблизно однакової ширини дев'ять вертикальних рядів. Букетики квітів розташовані на темно-зелено-синьому тлі. Незважаючи на стилізацію і дещо геометричний характер, майже усі квіти можна впізнати і визначити, як наприклад, стокротки, дзвіночки. Різних видів квітів є п'ятнадцять. Такі ж квіти зображені і на аналогічних гобеленах, що зберігаються в Угорському музеї та у Каліфорнійському палаці. На подібних гобеленах із інших музеїв помітна незначна різниця, хоча стиль їх аналогічний. Листочки ж одного виду на усіх гобеленах мають трикутний силует із гострими кінчиками або дещо заокругленими.

Вище міста бачимо горбистий пейзаж, на тлі якого у правому та лівому верхніх кутах симетрично розташовані ще два міста із замками. У пейзажі проглядається спроба передачі далечини. Умовна перспектива теж присутня у трактуванні архітектури міст. Нижня ж частина вердюри вирішена двовірно, плоско і має відмінне трактування та стиль від решти зображеного. Таке ж різне трактування нижньої частини й верх-

\*<sup>1</sup> Поряд із великою кількістю грубо витканих вердюрах існували також і тонко виткані, високої якості, із складним рисунком, зроблені на приватні замовлення. Прикладом можуть бути такі, як «Дама із єдиногомом» (*The Lady with the Unicorn*) 1490–1500, Музеї Клуї, Париж.

\*<sup>2</sup> Вердюри могли бути й інших кольорів – червоні або смугасті. (Дами та кавалери у трояндовому саду, 1450–1455, Метрополітен-Музей).

\*<sup>3</sup> The Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк.



ньої простежується у мільфлерах із Угорського музею та Каліфорнійського палацу, композиція яких хоч, і не зовсім така, але нагадує гобелен із музею Ханенків. У них теж зображений пейзаж із містом у верхній частині та густо вкрита букетиками квітів нижня частина. Відчуття далечини (перспективи) передане освітленням кольорів, від темнішого синього-зеленого до розбіленого кольору неба та характерним для цього періоду штрихуванням. Хоч будівлі міста мають досить спрощені форми і зводяться до прямокутників, трикутників, півкуль, проте мають незначні оздоблення архітектурними деталями. По обидві сторони гобелену розміщені дерева, зліва – яблуня, а справа – дерево гостролиста. Уся вердюра обрамлена галоном-стрічкою сіро-синього кольору.

Аналогічні мільфлери, або мільфлери із аналогічними композиційними елементами, знаходимо у колекціях таких музеїв: Угорському музеї ужиткового мистецтва (Magyar Iparművészeti Múzeum) у Будапешті [7, 84] (рис. 4), музеї Вікторії та Алберта (Victoria and Albert Museum) у Лондоні [10, 49] (рис. 5), Музеї образотворчого мистецтва Вірджинії (Virginia Museum of Fine Arts) у Річмонді [1, 10], Каліфорнійському палаці почесного регіону (Californian Palace of the Legion of Honors) у Сан Франциско [2, 80-82] (рис. 6), у замку Анже (Anger) (Франція) [1, 10], у приватній колекції Жаклін Бокара\*<sup>1</sup> (Jacqueline Boscara) [1, 10] (рис. 7) та Музеї декоративного мистецтва у Парижі [4, 21] (рис. 8).

«Мільфлер» із колекції музею Ханенків знаходиться у гарному стані, особливо, враховуючи, що йому більше 400 років. Як було зазначено вище, він є фрагментом – через те, що чотири сторони його із невідомих причин були відрізані. При детальному огляді поверхні «Мільфлеру» видно, що він складається із менших та більших фрагментів, сполучених між собою під час попередніх реставрацій. Те, що у одних сполученнях між шматками колір не змінився, а у інших – навпаки підтверджує припущення, що у минулому реставрації було декілька. Одна із них, виконана пряжею, пофарбованою ранніми синтетичними барвниками, відрізняється від кольорів оригіналу. Знаючи, що ранні синтетичні барвники виникли і почали застосовуватись у другій половині

XIX ст., ми можемо припустити, що одна із реставрацій відбулась у цей час або незначно пізніше. Місця сполучень, які малопомітні, були виконані перед другою половиною XIX ст., коли користувались лише барвниками природного походження. Пофарбована ними пряжа не відрізняється від оригіналу. Крім того, у музейній інвентарній книзі задокументовано, що гобелен реставрували після надходження до музею.

Найбільший дисонанс у загальний вигляд вносить вертикальний розріз, що перетинає увесь гобелен навпіл. Він розташований ліворуч від центру і проходить через край верхнього міста і опускаючись, перерізає на дві частини місто у центрі гобелену, а далі просувається вниз через середину одного із вертикальних рядів квітів. Цей вертикальний ряд квітів був швидше розірваний, ніж розрізаний. До того ж, при сполученні рисунок zdeформували реконструкцією та зміненими із часом кольорами.

Нижню частину «Мільфлеру» варто порівняти із мозаїкою, бо вона складається із маленьких з'єднаних між собою шматочків. Деякі з'єднання між ними виконані грубо та непрофесійно, а у деяких вони малопомітні. На одних шматочках тло темно-синє, тоді як на інших ясніше – зелене. Квіти хоч і стилістично подібні, але коли придивитись до них, то можна помітити невеликі відмінності у розмірі.

Поясненням цього може бути два припущення. По-перше, спершу гобелен був великого розміру і шматочки для з'єднання походять із різних місць того ж гобелену. Друге припущення, що існувала серія вердюр, і при реставрації використались шматочки із різних гобеленів цієї серії. По усій поверхні «Мільфлеру» помітні невеликі ніби «вибілені» плямки, що є результатом реставрації втрат основи і піткання. Їх невеликий розмір та розміщення наводять на думку, що гобелен можливо був знищений комахами (міллю).

Два дерева з лівого та правого боків у нижній частині органічно не пов'язані у загальну композицію і виглядають штучно, вони додані пізніше. Хоча у верхній частині крони дерев вписуються у пейзаж. Детальний огляд затиля може дати відповідь та заповнити цю прогалину, але, на жаль, доступ до неї наразі відсутній. Гобелен знаходиться у експозиції, і затиля закрито підкладкою.

Через відсутність доступу до затиля ми не можемо встановити, наскільки кольори змінились. Проте слід зауважити, що зелений колір, який має тенденцію із часом синіти, дуже добре

\*<sup>1</sup> Жаклін Бокара (Jacqueline Boscara) – власниця галереї The Galerie Boscara у Парижі і відома у мистецьких колах своєю колекцією гобеленів. На базі цієї колекції у The Galerie Boscara була організована виставка «Гобелен Ренесансу» у Парижі, 1991.



зберігся\*<sup>1</sup> [13]. Присутність його свідчить, що гобелен у минулому не піддавався інтенсивній дії світла, і це допомогло зберегти інтенсивність жовтого кольору. Варто зауважити, що на сьогоднішній день у залі, де експонується «Мільфлер», освітлення дотримано згідно з установленим стандартом і дорівнює 35 люксів\*<sup>2</sup>. Брунатний колір оригіналу не зберігся зовсім\*<sup>3</sup>, а той що є на гобелені, належить до пізнішої реставрації [12]. Вона досить помітна грубішою тканиною та ігноруванням (пропущенням) деталей. Бежевий колір оригіналу де-не-де залишився. Проте є і пізніше доповнення його, яке чомусь зроблене у деяких місцях гірчичними нитками, або, можливо, бежеві доповнення так змінили колір.

Як уже було зазначено, «Мільфлер» належить до гобеленів середньої якості. Він був витканий на вовняній основі, густина якої становить 4,5 ниток на 1 см., тоді як високої якості гобелени мають 8–12 ниток на см. Така густа основа давала можливість виткати складнішу композицію. Нитки піткання теж вовняні, скручені із двох одиночних (Z крутки) у одну грубішу нитку (S способом)\*<sup>4</sup>. «Мільфлер» був виконаний полотняним переплетенням із застосуванням гобеленової техніки, де піткання повністю покриває нитки основи. При застосуванні гобеленової техніки нитка піткання не проходить від кромки до кромки, а тільки до межі певного кольору, а тоді розвертається. На межі цих кольорів нитки піткання можуть сполучатись різними способами, або просто творити отвори – вічка [13]. У «Мільфлері» ці отвори спершу були зашиті вовняною ниткою. Проте під час реставрації цього не дотримувались

і використовували інші нитки, наприклад бавовняні. Крім вічок, застосовувався також спосіб з'єднання на межу нитку 1/1 та 2/2\*<sup>5</sup>. Техніки зачіпки не виявлено, хоча вона була дуже поширена у період середньовіччя та Ренесансу, бо давала гарну тоненьку лінію на границі двох кольорів. Окрім перерахованих вище двох методів, у «Мільфлері» також використано техніку кругляння. При застосуванні цієї техніки не дотримуються строгого прямого кута між пітканням і основою, а піткання лягає довільно під різними кутами. Кругляння знаходимо у виконанні квітів, де нитки піткання лягають по рисунку і надають їм гарної закінченості. Для збагачення кольорової палітри та передачі об'єму використане V-подібне або клиноподібне штрихування, як-от у верхній частині пейзажу.

Вище згадувалось, що «Мільфлер» у минулому декілька разів реставрували. Останній раз реставрація відбулася після прийняття вердюри до колекції. Під час її було проведено такі роботи, як механічне обезпилення із двох сторін, зашивання отворів – вічок з метою укріплення тканини гобелену. В центральній частині у місцях втрат були виконані доповнення – саме у місцях гірчичного кольору, які теж не є оригіналом, а пізнішою реставрацією. У нижній частині, численні маленькі дірочки були укріплені зі зворотного боку на поліамідний термоклей. До затиля підшито стіжками «вперед голкою» за ромбоподібною схемою підкладку із бавовняної тканини. До верхньої частини вердюри було прикріплено підвісну систему, що складається із рукава, виготовленого із тієї ж тканини, що і підкладка, та дерев'яного бруса. Дерев'яний брус був вставлений у рукав та прикріплений до стіни.

Після певного часу бавовняна тканина підкладки вердюри збіглась. У місцях прикріплення її до виробу появились стягування, а низ гобелена почав нависати. Це стало настільки помітним, що із лицьової сторони легко було визначити, де проходили стібки прикріплення. Коли стібки та підкладка внизу гобелена демонтувались, то позитивний результат відразу став помітним. Заломи, викликані ромбоподібним пришиванням відразу зійшли, і низ гобелена «випрямився». Завважається ще стягнення по боках, але це викликано стрічкою-галоном, яка була пришита до надходження гобелена в колекцію музею. Стягнення також могла виникнути викликано при сполученні фрагментів шматочків гобелена. Причину можна з'ясувати тільки при демонтуванні галона.

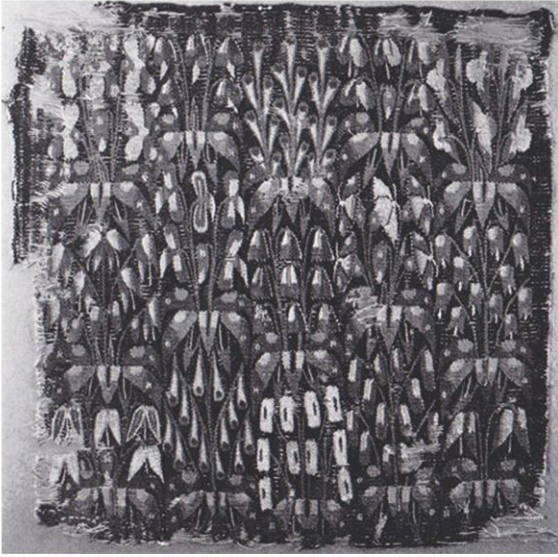
\*<sup>1</sup> Зелений колір, що складається із жовтого та синього, на гобеленах періоду середньовіччя та Ренесансу переважно із часом синіє. Жовтий барвник із резеди жовтавої (*Reseda luteola*) чутливий до дії світла і з часом вицвітає або зникає зовсім, тоді як синій із вайди (*Isalis tinctoria*), а згодом із індиго (*Indigofera tinctoria*) – стійкий і залишається.

\*<sup>2</sup> Зберігання згідно з музейними інструкціями: t° від 18 до 20°C, відносна вологість близько 50% та освітлення 50 Люкс.

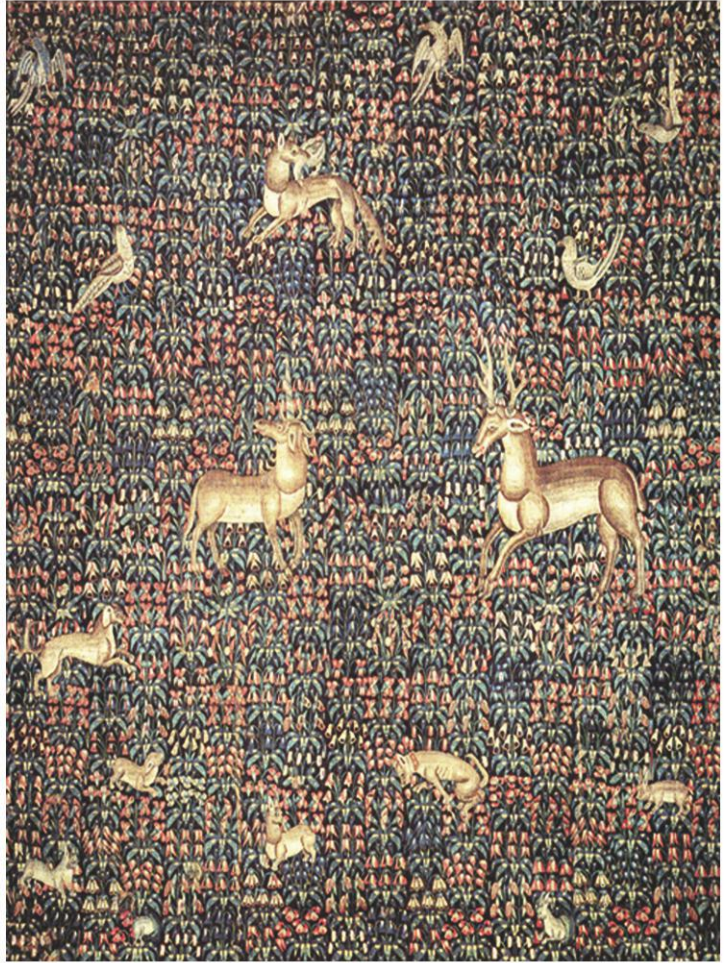
\*<sup>3</sup> Під час фарбування у брунатний колір для закріплення барвника застосовувалися солі заліза. Із часом ці солі окислились і зруйнували волокно пряжі.

\*<sup>4</sup> Під час прядіння волокна скручуються у нитку. Скручення може бути або у Z-сторону, або у S. Якщо одиночна нитка була скручена у Z-сторону, то при утворенні пряжі їх сполучають разом у дві, три або більше, використовуючи при цьому S напрямком крутки і навпаки.

\*<sup>5</sup> За межу нитку з'єднання, коли нитки піткання двох суміжних кольорів обвивають ту саму нитку основи. Ця техніка існує у різних варіантах і може бути одинарна, 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.



Подушка із мільфлером, Фландрія,  
перша половина XVI ст., 56×55 см,  
у музеї Вікторії та Алберта  
(Victoria and Albert Museum), Лондон



«Мільфлер із єдиногом та оленем», Турне?,  
бл. 1500?, 28,4×21 см, приватна колекція Жаклін Бокара  
(Jacqueline Vocara)



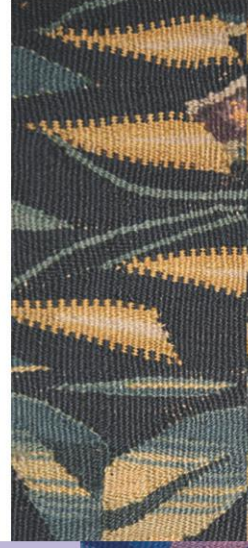
«Вердюра із геральдикою», Ауденарде,  
середина XVI ст., 210×164 см,  
Угорський музей ужиткового мистецтва  
(Magyar Iparművészeti Múzeum), Будапешт



«Дві сивілі», Обюссон або Фельтен?,  
поч. XVI ст., 218×324 см,  
Музей декоративного мистецтва  
(Musée des Arts Décoratifs), Париж



Фрагмент середньовічного міста із гобелену «Мільфлер», Фландрія, XVI ст.,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ



Фрагмент квітків із гобелену «Мільфлер», Фландрія, XVI ст.,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ



«Мільфлер», Фландрія, XVI ст., 280×224 см,  
Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ



У майбутньому було запропоновано переробити підкладку і пришити її лише із трьох сторін, залишаючи нижню частину вільною. Окрім того, до затилля гобелену пришити смуги тканини (15–20 см), які допоможуть розподілити вагу рівномірно вздовж висоти. Верхню частину вердюри укріпити широкою смугою тканини (20 см), бо у ця частина несе найбільше навантаження. До нижнього краю також пришити смугу тканини (30 см), яка буде захищати від накопичення пилу, якого тут збирається найбільше. Також запропоновано змінити існуючу підвісну систему на стрічку із липучкою – велкро. Ця стрічка є міцною і якщо пришита рівно на краю, допомагає розподіляти рівномірно вагу вердюри у верхній частині. В залежності від умов, у яких експонується виріб з текстилю, щороку, або раз на декілька років, рекомендується ротація. На той час, коли гобелен поступає до фондосховища, важливо зберігати його накрученим на вал. Під час накручення на вал слід перекласти гобелен тоненьким знекисленим папером, щоб делікатна поверхня гобелену не торкалась липучки і не терлась об підкладку.

На жаль, у музейній інвентарній книзі не подано багато інформації про гобелени. Відомо, що архіви музею Ханенка були знищені, а у тих, що збереглись, як-от, наприклад, щоденник Богдана Ханенка, про ці пам'ятки мистецтва зовсім не згадується. Єдиний спосіб для уточнення та можливого отримання додаткової інформації – з'ясування зв'язків між подібними, аналогічними екземплярами у інших музеях.

Як уже згадувалось вище, дослідивши доступні нам матеріали по колекціях інших музеїв світу, знаходимо подібні за композицією, за декоративним дещо геометризованим вирішенням рослин та за аналогічно стилізованими елементами архітектури гобелени в Угорському музеї ужиткового мистецтва (Magyar Iparművészeti Múzeum) у Будапешті [7, 84] (рис. 4), у музеї Вікторії та Алберта (Victoria and Albert Museum) у Лондоні [10, 49] (рис. 5), у Каліфорнійському палаці почесного регіону (Californian Palace of the Legion of Honors) у Сан-Франциско [2, 80–82] (рис. 6) та приватній колекції Жаклін Бокара (Jacqueline Boccara)[1, 10] (рис. 7).

Для усіх цих мільфлерів поряд із перерахованими спільними рисами також характерні відмінності, як от наявність геральдики у середині композиції, або розміщення фігурок тварин та птахів поміж букетиками квітів. Перераховані вище відмінності відсутні у гобелені з музею Ханенка,

проте зображення двох дерев симетрично розташованих з лівого та правого боків присутнє лише на «Мільфлері». У документації усіх вищезгаданих музеїв дата виконання зазначена XVI ст. Проте у деяких вона вказана із певним уточненням, як от у Каліфорнійському палаці почесного легіону (1500–1525 pp.), у музеї Вікторії та Алберта (перша половина XVI ст.), в Угорському музеї ужиткового мистецтва (середина XVI ст.), у збірці Жаклін Бокара (бл. 1500\*<sup>1</sup>).

Отже, наявність аналогічних вердюр із інших музеїв підтверджує, що виконання «Мільфлеру» із музею Ханенків належить до XVI ст. На жаль, за відсутністю прямих доказів ми не можемо уточнити її – до першої половини або до середини XVI ст.

У музейній інвентарній книзі місцем виконання «Мільфлера» зазначено Аррас, Франція. Перегляд відомостей про виробництво гобеленів, в існуючих у XVI ст. центрах виробництва, а також документації аналогічних вердюр ставлять під сумнів цю інформацію.

По-перше, Аррас зазнає найбільшого розвитку у період із другої половини XIV ст. до XV ст., а точніше до 1477 р. [3, 28]. По-друге, перебравши першість від Парижа, це місто стає відомим саме за виготовленням тонкотканих великих багатофігурних композицій із застосуванням дорогих матеріалів, таких, як шовк, та золотих і срібних ниток. Від цього навіть виник термін «нитка арраса», що почав вживатись для опису високоякісної гобеленової пряжі, а саме слово «аррас» витіснило термін гобелен [6, 30]. У деяких країнах, наприклад, у Італії «arrazi», Польщі «arasy» та Іспанії «panos de gas» термін прижився і застосовується дотепер, коли ідеться про високої якості виріб [6, 28]. По-третє, у кінці XV ст. Аррас занепадає і нові центри виникають на північ від Франції, у Фландрії, або як цю територію ще називають Південні Нідерланди [6, 28]. Вердюра із музею Ханенків була виконана пізніше – у XVI ст.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що вердюра із музею Ханенків навряд чи була виткана у Аррасі, який у часи свого розквіту спеціалізувався на зовсім іншого виду гобеленах, та де у XVI ст. виробництво гобеленів прийшло до занепаду.

Як відомо, високої якості зі складними композиційними вирішеннями гобелени виготовлялись тільки під індивідуальні замовлення [3, 37]. Кількість їх була невеликою і ціни на них були високими. У XVI ст. продукція такого виду гобе-

\*<sup>1</sup> Автор каталогу в даті не впевнений, бо поряд із «1500» стоїть знак запитання.

ленів належала до таких провідних центрів як Брюссель (Brussels) та Антверпен (Antwerpen). У той же час велика кількість високої, середньої та низької якості гобеленів виставлялись для продажу на щорічних або два рази на рік ярмарках, влаштованих у містах, де їх виготовляли. До таких міст належали Брюгге (Bruges), Анг'єн (Enghien) та Ауденарде (Oudenaarde). «Мільфлер» із музею Ханенків саме і належить до цієї категорії продукції.

Щодо Турне (Tournai), як зазначає Кембелл, то невідомо, чи цей центр продовжує випускати гобелени середньої якості, оскільки підтвердження цього відсутні, і збереглося лише кілька речей із підписом «Турне» [3, 283]. Слід звернути увагу на те, що у автентичних вердюрах із інших музеїв місце виконання різниться. Так, в Угорському музеї ужиткового мистецтва значиться Ауденарде [7, ст. 52–53], у Каліфорнійському палаці почесного легіону [2, 80–82] та у збірці Жаклін Бокара – «Турне» [1, ст. 10], але із знаком запитання. Музей Вікторії та Алберта [10, 49] подає «Фландрія», що є загальною назвою без уточнення конкретного центру виконання. До речі, фрагмент подібного мільфлеру наводить Барті Філіпс у її праці «Гобелен» (Barty Phillips, Tapestry), але, на жаль, вона не вказує, до якої колекції він належить. У підписі під ілюстрацією значиться, що фрагмент був витканий у Брюгге (Bruges) або Турне близько 1500 р. [6, 52]. Ще одна публікація французькою мовою «Гобелени Обюссона та Фельтена» (Les Tapisseries D'Aubusson Et De Felletin) [4] поміщає дві ілюстрації із дещо подібними мільфлерами. На одному з них\*<sup>1</sup> зображено єдинорога на тлі, густо заповненому геометрично стилізованими квітами [4, 19]. На другому гобелені «Дві сивіли»\*<sup>2</sup> (Les Deux Sibylles)\*<sup>3</sup> композиція складається із горбистого пейзажу з містами та замками у верхній частині та густо заповненою квітами, об'єднаними у букетики, нижньою частиною [4, 21; 11, 647] (рис. 8). Квітам притаманна геометрична стилізація, яка дещо нагадує стилізацію квітів у «Мільфлері». Проте композиція у цьому гобелені значно складніша, бо включає на передньому плані дві жіночі фігури по боках і фонтан посередині. Брати Шевальє, автори цієї публіка-

\*<sup>1</sup> У публікації не позначено, де знаходиться гобелен, а тільки подана інформація, що він належав до приватної колекції Шевальє і на сьогоднішній день теж знаходиться у приватній колекції, але без уточнення, у якій саме.

\*<sup>2</sup> Сивіла у стародавніх греків та римлян – віщунка.

\*<sup>3</sup> Місцезнаходження гобелену – Музей декоративного мистецтва (Musée des Arts Décoratifs), Париж.

ції, припускають, що виконання цих двох гобеленів належать до майстерень місцевості за назвою «Ла Марш»\*<sup>4</sup>, яка включає такі центри, як Обюссон та Фельтен [4, 14 – 35]. Проте ця інформація подана зі знаком запитання. У першій вердюрі єдиноріг тримає корогву та рицарський шолом із геральдиком родина Шабен. Оскільки родина ця походила з місцевості «Ла Марш» виникло припущення, що мільфлер був витканий саме там. Коли уважніше вивчити ці два мільфлери, то помітно, що квіти у них такі відрізняються від квітів «Мільфлера» із музею Ханенків, як за стилем виконання, за видом квітів, так і за більш вільним розміщенням на тлі. Отже, такі центри, як Обюссон і Фельтен, теж відпадають.

Вищесказане дає нам підстави відкинути «Аррас, Франція» як місце виконання. Судячи по подібних гобеленах, це може бути або Ауденарде, або Турне, або Брюгге. Оскільки ж, за Кемпбеллом, відомості про тогочасне виробництво гобеленів середньої якості у Турне відсутні, та й музеї, що подають цей центр, також ставлять його під знак запитання, то залишається Ауденарде та Брюгге. Проте у нас такі недостатньо зібрано доказів для конкретного центру і тому варто вживати загальне визначення – «Фландрія» або «Південні Нідерланди».

Підсумовуючи, зазначимо, що музей Ханенків має у своїй колекції фламандську (південнонідерландську) вердюру під назвою «Мільфлер», що датується XVI ст. Передивившись каталоги колекцій інших музеїв світу, були знайдені аналогічні гобелени із дещо подібною композицією та подібними окремими композиційними елементами. Точного ж повторення «Мільфлеру» знайти не вдалось, хоч відомо, що картон гобеленів, який мав попит серед замовників, часто використовувався багато разів. «Мільфлер» міг бути одним із таких гобеленів. Його трохи грубуватий стиль і дещо «наївне» вирішення зображеного, мабуть, виражали смаки тогочасних провінційних вельмож. Однак, оскільки фрагментом, що складається із менших і більших шматків, сполучених між собою, то початкова загальна композиція втрачена. Порівняння «Мільфлеру» із подібними вердюрами інших колекцій підтверджує, що датування, зазначене у музейній документації, є правильним.

Зібрана інформація допомогла внести деякі поправки у місце виробництва вердюри, від-

\*<sup>4</sup> Ла Марш (la Marche) – місцевість, що знаходиться у центрі Франції. Починаючи із XVI ст., тут починають розвиватись такі центри, як Обюссон (Aubusson) і Фельтен (Felletin).





кинути «Аррас, Франція», що значиться у документації і замінити на загальне визначення «Фландрія», або «Південні Нідерланди». Варто додати, що стан збереження його добрий і не вимагає комплексної реставрації. Щодо освітлення, то «Мільфлер» експонується у залах музею Ханенків із дотриманням вимог згідно з установленими стандартами\*<sup>1</sup>. У майбутньому лише рекомендовано замінити підкладку, підвісну систе-

му та, можливо, послабити стрічку – галону нашу під час попередньої реставрації навколо вердюри.

Хоч «Мільфлер» і належить за виконанням до середньої якості виробу, у колекції західноєвропейських гобеленів України він займає важливе місце. Це зумовлено тим, що ця вердюра є однією із раних, які зберігаються у наших музеях і належить до того виду мільфлерів, яких у колекціях музеїв світу знаходиться зовсім мало.

### Джерела та література

1. Tapisseries de la Renaissance – Renaissance tapestry, catalogue for the exhibition at Galerie Boccara, Mechelen [Belgium] : Manufacture Royale de Tapisseries Gaspard de Wit, 1991, P. 39.
2. Bennett, A., Five Centuries of Tapestry, Museum of San Francisco. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco and Charles E. Tuttle CO., Inc., 1976, P. 253.
3. Campbell, T., Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. New York: The Metropolitan museum of Art, 2006, P. 594.
4. Chevalier, D., Chevalier, P., Bertrand, P., Es Tapisseries D'Aubusson Et De Felletin 1457– 1791. Paris: Solange Thierry Editeur, 1988, P.203.
5. Delmarcel, G. Flemish Tapestry, New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, 2000, P. 382.
6. Fillips, B., Tapestry, London: Phaidon Press Limited, 1994, P. 240.
7. Laslo, E., Kiado C., Flamish and French Tapestries in Hungary. – Budapest: Corvina Kiado, 1981, P. 92.
8. Niekrasz, C., Woven theaters of nature: Flemishtapestryandnaturalhistory, 1550-1600, Ph.D., (Northwestern University), 2007, P. 468 <http://pqdtopen.proquest.com/#abstract?dispub=3284161>.
9. Verlet, P., «Gothic Tapestry from 12th to 16th Century». In Great Tapestries: The Web of History from the 12th to the 20th Century, edited by Joseph Jobé, pp. 9–77, Lausanne: Edita, 1965, P. 278.
10. Wingfield Digby, G. F., Victoria and Albert museum: the tapestry collection Medieval and Renaissance. – London: Her Majesty's Stationery Office, 1980, P. 82.
11. Словник іншомовних слів / під редакцією Льохіна І. В., Петрова Ф. М. – К.: Держполітвидав УРСР, 1955. – С. 826.
12. Ярема-Винар О. Західноєвропейський гобелен, технічні особливості його виконання та принципи музеєфікації // Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр. / Титова О. М. (гол. ред.) Акуленко Б.І., Грифен Л. О. та ін. / Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК. – Вип. 19. – К., 2011. – С. 129-143.
13. Ярема-Винар О. Методи реставрування гобеленів (на базі технологій, розроблених у лабораторіях відділу реставрації текстильних виробів Метрополітан-музею // Праці Центру пам'яткознавства: Зб. наук. пр. / Титова О. М. (гол. ред.) Акуленко Б.І., Грифен Л. О. та ін. / Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК. – Вип. 18. – К., 2010. – С. 1.

*О.С. Ярема-Винар*

### Собрания Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенков в контексте мировой сокровищницы культуры

*В статье исследуется уникальная коллекция западноевропейских гобеленов из музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенков. Исходя из мировых аналогов, уточняются дата и место производства некоторых из них, анализируется состояние сохранности музейных предметов, подаются рекомендации по их экспонированию и реставрации, используя современные мировые технологии.*

**Ключевые слова:** музейная коллекция, западноевропейские гобелены, вердюра, мильфлер, экспозиция, реставрация.

*Olga Yarema-Vynar*

### Collection of Museum of Arts named after Bogdan and Varvara Khanenko Within World Treasury of Culture

\*<sup>1</sup> У збереженні пам'яток дуже важливе дотримання встановлених стандартів щодо освітлення. Фотохімічна дія світла не тільки згубно впливає на волокна, а також є руйнівним чинником, що змінює кольори, призводячи до їх повної втрати.

*The unique collection of Western European tapestries in the Museum of Arts named after Bogdan and Varvara Khanenko has been investigated in the article by a specialist of Metropolitan Museum (USA). The date and place of production of several tapestries have been defined more exactly like other world treasures. The researcher has analyzed the state of preserving the museum exhibits, has given the recommendations how to display them to the public and to restore them using world modern technologies.*

**Key words:** museum collection, Western European tapestries, exposition, restoration.

УДК 94 (477.75):069:75«1929/1941»

Лариса Андрєєва (м. Сімферополь)

## АКАДЕМІК М. С. САМОКИШ ТА УКРАЇНСЬКІ МУЗЕЇ (1929–1941 РР.)

*На основі введення в науковий обіг раніше невідомого листування М. С. Самокиша з діячами музеїв Дніпропетровська, Полтави, Чернігова, Харкова розкрито взаємовідносини серед відомих представників української культури, що склалися в 30-ті роки ХХ ст. Репрезентовано участь видатного художника у зберіганні і примноженні музейних колекцій творами історичного та батального мистецтва. Творча спадщина академіка М. С. Самокиша збагатилася розмаїттям тем з історії України, героїки громадянської війни.*

**Ключові слова:** М. С. Самокиш, музеї, живопис, листування.

Вивчення історії України («макроісторія») неможливе без досліджень і розуміння біографії окремої особи («мікроісторії»). Реалізувати це ми намагаємось за допомогою введення до наукового обігу численного епістолярію, котрий залишили безпосередні учасники тих чи інших подій. Можливість значно розширити бачення тієї доби дає вивчення маловідомих документів із особових архівів, періодичної преси, епістолярної спадщини, яке найбільш достовірно відображає процеси, що відбуваються у долі персони і суспільства в цілому. Життя і діяльність академіка М. С. Самокиша постійно привертає увагу дослідників [1]. Однак є досить багато лакун, пов'язаних насамперед із післяреволюційним періодом його біографії. Залишається маловивченою й епістолярна спадщина художника [2].

Розкрити вплив діяльності провідних українських музеїв на творчість художника М. С. Самокиша в 30-і роки ХХ ст. допомагають документи, що зберігаються у Державному архіві Автономної Республіки Крим, фондах Харківського художнього музею. Нами вперше вводяться до наукового обігу документи з особистого листування М. С. Самокиша і музейних працівників міст Дніпропетровська, Полтави, Харкова, Чернігова.

Відомий український художник, академік, професор М. С. Самокиш (1860–1944) у роки радянської влади отримав друге народження як історичний живописець. Провідні музеї Дніпропетровська, Харкова, Чернігова у 30-ті ро-

ки ХХ ст. виступили основними замовниками прославленого метра батального живопису та книжкової графіки, визначили творчу складову його діяльності. Звернення до історії України стало для нащадка запорозьких козаків знаковим і зробило М. С. Самокиша одним із основоположників історичного і батального українського живопису. Причинами, що спонукали музейних працівників замовляти твори М. С. Самокиша, служили: 1. Потреба насичення музейних експозицій картинами, що присвячені подіям радянської історії, і перш за все, громадянської війни, а також розширення тематики зібрань за рахунок творів на українську радянську тематику в дусі політики українізації, яка проводилася у 20 – на початку 30-х рр. ХХ ст.; 2. Прагнення керівників і працівників музеїв надати матеріальну підтримку великому художникові, який, маючи славу і творчу репутацію, зазнавав певні фінансові труднощі.

Творчістю прославленого художника одним із перших зацікавився Дніпропетровський історичний музей, директором якого був академік Д. І. Яворницький. Давні творчі зв'язки поєднували двох найвідоміших людей того часу [3]. Інтелігенція в складній життєвій ситуації намагалася гуртуватися і допомагати подальшому збереженню і примноженню української історії та культури. Завдяки спілкуванню і листуванню академіків М. С. Самокишу було замовлено картини на теми з історії українського козацтва [4; 5]. Для М. С. Самокиша це була одна з найбільш