

Руслан Лубинський Ruslan Lubinsky

Аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Postgraduate student, National Academy of Fine Arts and Architecture

e-mail: kameradrus@gmail.com | orcid.org/0000-0001-7671-0867

Експертиза та проблеми атрибуції «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького

Examination and Attribution of *Carrying the Cross* from the Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery

Анотація. У статті подано детальний звіт за результатами техніко-технологічних експертиз картини «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, а саме: мікрохімічного аналізу, стратиграфії, інфрачервоної рефлектографії, рентгенографії та макрозйомки. Досліджено основні техніко-технологічні характеристики твору, такі як: будова живописного шару, матеріали та пігменти живопису, їхній хімічний склад, мікрофактура, особливості підготовчого рисунку тощо. Також у контексті викладеного матеріалу звернено увагу на зовнішні характеристики та стилістичні особливості досліджуваної картини. Отримані результати експертиз, їхній аналіз та порівняння з наявними релевантними зразками застосовано у контексті вирішення проблемних питань, пов'язаних з атрибуцією твору. Запропоновано та обґрунтовано гіпотези щодо походження твору, його датування й авторства.

Ключові слова: експертиза живопису, атрибуція, техніко-технологічна експертиза.

Постановка проблеми. Оскільки ім'я майстра, пензлю якого належить картина «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, дотепер залишається невідомим, атрибуцію твору не можна вважати завершеною. Окрім того, через відсутність будь-яких відомостей про попередні експертні роботи, усі наявні наразі атрибуційні дані (дачування, регіон походження) вимагають ретельної перевірки. Сучасні методи техніко-технологічного експертного дослідження в цьому контексті розкривають широкий спектр можливостей для дослідника. Наявність результатів експертиз і відповідних зразків для порівняння дозволяють наблизитися до розв'язання цієї наукової проблеми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням та атрибуцією картини «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького у 1960-х — 1970-х займалися М. Я. Лібман [4] та В. М. Лазарев [4]. Відомості про це містяться у науковій картці Ж-751 картотеки музейного фонду галереї. Міркування щодо атрибуції зазначеного твору також виклали О. В. Козінкевич та В. А. Садков [2, с. 68] на сторінках каталогу виставки «Повернення святого

Луки: Західноєвропейський живопис XVI–XVIII століть з музеїв України», що відбулася у Державному музеї образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна (Москва) у 2012 році.

Мета статті: запропонувати наукові гіпотези щодо атрибуції картини «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, обґрунтовані даними, отриманими унаслідок техніко-технологічних експертиз.

Виклад основного матеріалу дослідження. 9–11 лютого 2021 року автор статті разом із науковими співробітниками реставраційного відділу Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького Інною Дмитрук, Юлією Островською та Олександрою Волчак провів експертизи трьох робіт із колекції галереї, а саме: «Свята Магдалина, Оділія та Клара» (№ Ж-507а), «Коронування терновим вінцем» (№ Ж-507-б), «Несіння хреста» (№ Ж-751). До переліку експертних робіт входили: рентгенографія, інфрачервона рефлектографія, макрофотозйомка, мікрохімічне дослідження та стратиграфія.

Для виконання експертних робіт було використано таке обладнання:



1. «Несіння хреста».

З колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (об'єкт Ж-751)

1. Рентгенограми отримано за допомогою рентген-апарату МКА (прилад «Рейс И»), струм правої трубки — 25 μA , лівої — 70 μA , тривалість експозиції — 30 хв.

2. Інфрачервоні рефлектограми отримано за допомогою фотокамери Sony F828, світлофільтра F-pro B+W, двох ламп розжарення потужністю 1000W кожна. Зйомка здійснювалася при довжині хвиль 900 нм.

3. Макрофотознімки отримано за допомогою фотокамери Nikon D60, об'єктив Gelios-44M, подовжувальні кільця завдовжки 7 мм (2), 14 мм (2), 28 мм (2), сумарна довжина — 98 мм. Масштаб зйомки 2 : 1.

4. Мікрохімічне дослідження та стратиграфію здійснено за допомогою мікроскопа MICROmed XS-3330, при 40X та 100X збільшенні, результати дослідження фіксувалися за допомогою CCD відеокамери 5,0 mPіx. Для дослідження використано такі реактиви: розчини

натрію гідроксиду, азотної кислоти, калію йодиду, гексаціаноферату (II) калію, селективні барвники — понсо С та судан Б.

У межах статті зосередимося на дослідженні картини «Несіння хреста» (№ Ж-751).

Робота є олійним живописом на дерев'яній основі, зміцненій методом пакетування під час реставраційних робіт на початку ХХ століття. Розмір картини 91 × 63,5 см. Загальний стан збереженості оригінального живописного шару задовільний (іл. 1). Результати експертизи цієї роботи можна викласти таким чином:

1. Рентгенограма (іл. 2) виявила пізніє золотіння німбу (x — 34; y — 24), під яким — оригінальний шар із прописаним декоративним елементом, а також розташований під видимим шаром нечіткий надпис, ймовірно нанесений білилами (x — 33; y — 14). Свинцеві білила чітко



2. Рентгенограма та інфрачервона рефлектограма об'єкта Ж-751 у загальних планах і деталях

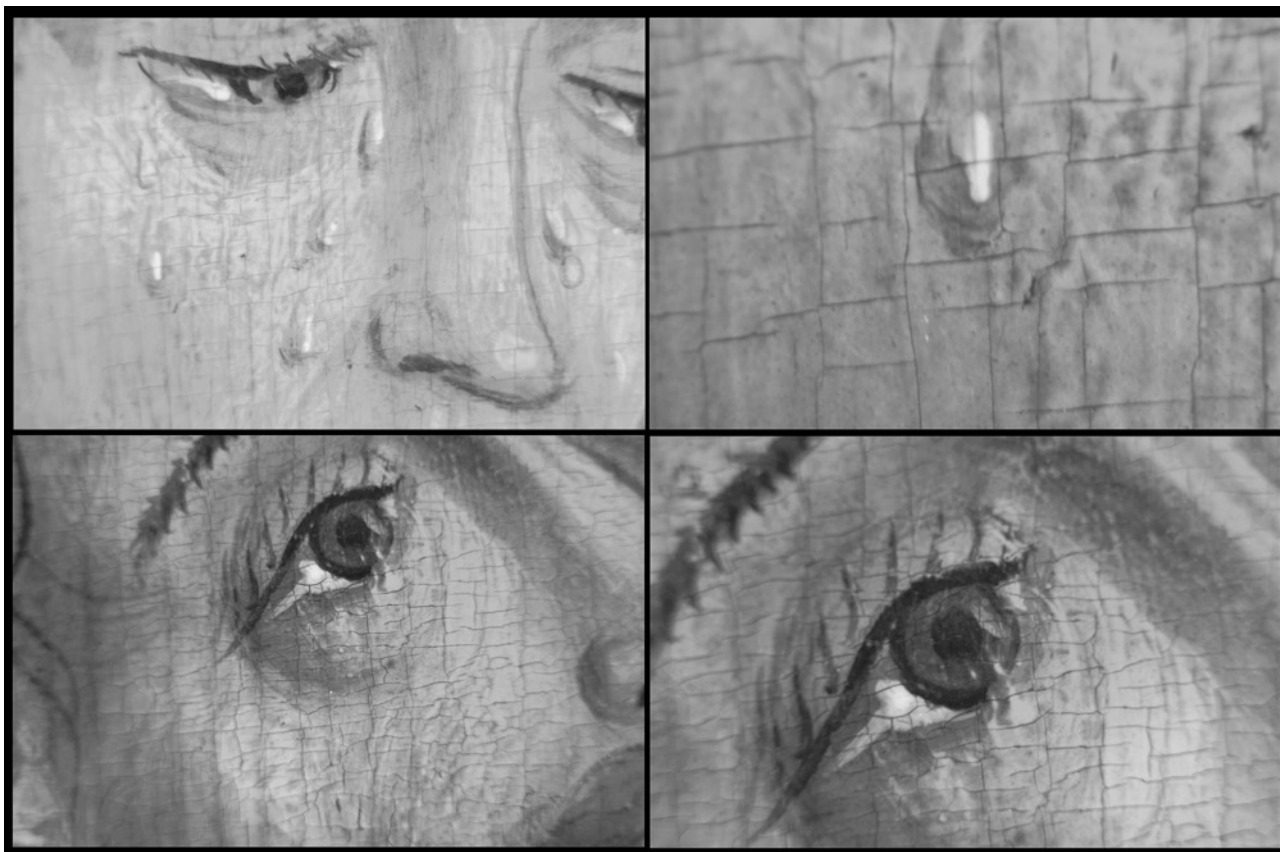
ідентифікуються на рентгенограмі, вона також дозволяє добре розрізнити фактуру мазка і спосіб його нанесення, спосіб моделювання художником форми тощо.

2. Інфрачервона рефлектограма (іл. 2) дозволяє ідентифікувати підготовчий рисунок, а також два написи: помітні цифри «37» та складнорозрізняваний символ перед ними ($x — 12$; $y — 52$), а також складнорозрізняваний напис ($x — 24$; $y — 17$).

3. Макрофотозйомка дозволяє добре розрізнити фактуру живопису, манеру художника прописувати дрібні деталі, в інкарнаті добре простежується спосіб моделювання форми, що полягає у повторенні об'ємних форм обличчя за допомогою мазків, що змінюють напрямок. Також добре видно сліди тонкого пензля (ймовірно виготовленого зі шерсті звіра хутрової породи), місця змішування фарб та просвічування підмальовка, що дозволяє зробити

висновок про те, що інкарнат прописано щонайменше в три прийоми — поверх підмальовка накладено тонкий шар фарби тілесного кольору з додаванням свинцевих білил, до яких безпосередньо на живописній поверхні домішували червоний та земляний пігменти (для прописування тіней); дрібні та уточнювальні деталі, на кшталт білків очей, вій, волосся, прописували по просохлій фарбі ($x — 7$; $y — 21$) (іл. 3);

4. Для мікрохімічного дослідження було відібрано проби з двох ділянок твору: з ділянки білого кольору — проба № 1 ($x — 0,5$; $y — 27,5$) та з ділянки червоного кольору — проба № 2 ($x — 63$; $y — 5;41$). При дослідженні проби № 1 візуалізуються чотири шари: товстий однорідний шар ґрунту кремово-білого кольору, в складі якого виявляються свинцеві білила; тонкий шар світло-коричневого кольору, що має в складі залізовмісні земляні

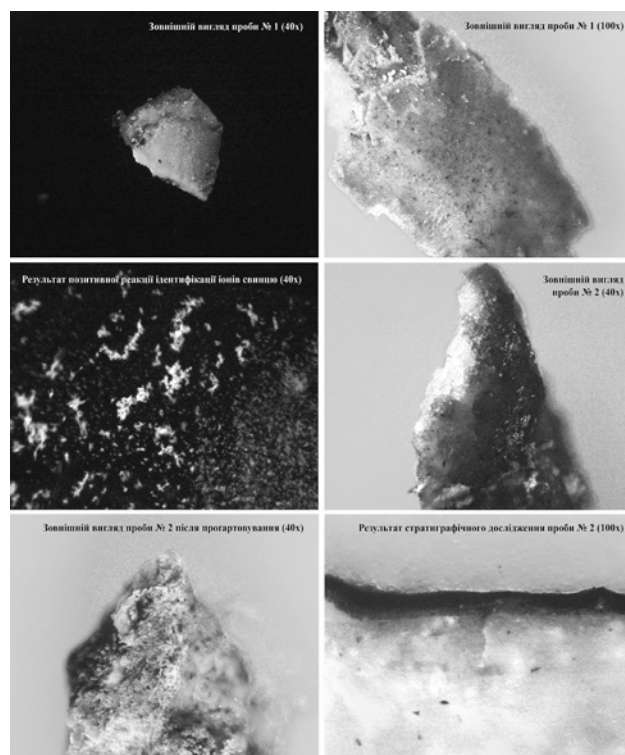


3. Приклади макрофотозйомки живописної поверхні об'єкта Ж-751 при різному збільшенні

пігменти; шар живопису сірого кольору, що містить свинцеві білила, а також багато дрібних включень чорного кольору; прозорий шар лакової плівки. При дослідженні проби № 2 було ідентифіковано три шари: товстий шар ґрунту кремового відтінку, в складі якого виявлено свинцеві білила; тонкий шар коричнево-червоного кольору, що містить червоний пігмент — кіновар; тонкий коричневий шар із дрібними вкрапленнями чорного кольору (іл. 4). Також було визначено, що в'язивом ґрунту і живопису досліджуваного твору є олія (висновок Олександри Волчак). Таким чином, ми доходимо висновку, що всі речовини та сполуки, ідентифіковані в пробах № 1 та № 2, — цілком відповідні тим, які застосовували в матеріалах живопису XV століття.

У контексті експертизи творів мистецтва насамперед постає питання оригінальності й автентичності. На основі отриманих нами даних можна упевнено стверджувати, що твір є автентичним: на це вказують виявлені за допомогою мікрохімічного аналізу так звані «датуючі пігменти» (свинцеві білила, кіновар), структура живописного шару (метод почергового нанесення фарб характерний для живопису доби пізнього середньовіччя). Підготовчий рисунок, виявлений на інфрачервоній рефлектограмі, свідчить про те, що досліджувана робота є авторською і не може бути копією, адже рисунок є «вільним», моделювання форми та світлотіньові рішення у рисунку виконані за допомогою навхресного штрихування. Рисунок також містить незначні виправлення, до того ж контури рисунка не завжди збігаються із відповідним зображенням у видимому живописному

шарі. Важливою знахідкою стали видимі у відбитому інфрачервоному випромінюванні авторські позначки та написи, про які йшлося вище. Незважаючи на те, що рентгенограма виявила пізніє золотіння поверх німба Ісуса, про який було згадано вище, значних втручань в оригінальний живописний шар виявлено не було. Таким



4. Фотофіксація мікропроб та хімічних реакцій із поясненнями



5. Рентгенограма об'єкта Ж-751 (фрагмент $x — 35$; $y — 17$) та рентгенограма «Голови монаха» Ганса Мультчера у порівнянні

чином, ми не маємо жодних підстав заперечувати оригінальність твору та мусимо погодитись із правомірністю датування твору XV століттям.

Незважаючи на те, що стилістичний аналіз є дещо суб'єктивним методом дослідження творів мистецтва, все ж його не можна уникати, особливо коли постає питання атрибуції твору. За характерними стильовими ознаками справді можна визначати час створення, регіональну школу, майстерню і навіть впізнати руку автора. Однак зловживання цим методом може спричинити і ненауковий підхід до дослідження твору мистецтва, відомий як «знавецтво». Попередню атрибуцію досліджуваного нами твору здійснював М. Я. Лібман, який атрибутував «Несіння хреста» до Швабської школи і коротко зазначив: «... схожий на Мультчера» [4] та датував 1475 роком.

Підставою для датування, вочевидь, став стилізований (можливо, під іврит, схоже траплялося нам на «Магдалинівському вітарі» Лукаса Мозера) напис за координатами $x — 33$, $y — 11$, і подібний висновок, безперечно, є привабливим, оскільки останні два елементи цього надпису за своїм накресленням справді нагадують цифри 7 та 5, проте тут варто зауважити, що попередні символи не відповідають накресленню жодної з арабських цифр числового ряду від 1 до 10 в жодному із варіантів накреслень упродовж XI–XV століть у Європі. Якщо ж припустити, що дата накреслена івритом або стилізована під іврит, ми дійсно можемо розрізнити символи, що віддалено нагадують цифри (літери) ז (90), ח (1), ל (30), однак один із чотирьох знаків (крайній праворуч) складно співвіднести з якою-небудь літерою іврити,

що використовуються у числовому ряді. Таким чином, виставити вказані числа в ряд і отримати чотиризначне число 1475 або вирахувати комбінацію чисел (в івриті діє адитивна система числення), сума яких би давала 1475, або ж 5235 (1475 рік нашої ери за єврейським календарем) на практиці не видається можливим. Ми схильні вважати зазначений «напис» декоративним елементом, що не несе інформації про датування твору. Жодним чином не бажаючи заперечити авторитет М. Я. Лібмана, варто зауважити, що його висновки ймовірніше ґрунтувалися не на даних наукової експертизи, а на суб'єктивному баченні та «набаченості», а отже, маючи тепер цілий масив інформації, отриманої унаслідок проведених нами експертних робіт, маємо підстави поставити під сумнів висновки проф. Лібмана щодо атрибуції «Несіння Хреста».

Віддаючи належне обізнаності М. Я. Лібмана, вважаємо за потрібне передусім перевірити можливість подальшого розвитку його припущення. Успіх атрибуції великою мірою залежить від наявності (або відсутності) зразків для порівняння. Методологічно атрибуція передбачає з'ясування кола пошуку, і це завдання, зрозумілим чином, було б фактично неможливим до виконання за умови проведення повного циклу експертних робіт щодо кожного порівнюваного зразка. Тож логічно зауважити, що в певних випадках для нас буде достатнім вказувати на найбільш очевидні відмінності порівнюваних зразків, що виявляються під час поверхневого огляду. Водночас зберігаємо за собою право наполягати на ретельному порівнянні техніко-технологічних характеристик у тих випадках, коли для цього буде оприямино достатню аргументацію.



6. Людвіг Шонгауер «Христос перед Пілатом». Із колекції музею мистецтв Метрополітен (музейний номер 1982.60.34а). Видимий спектр, інфрачервона рефлектограма та рентгенограма у порівнянні

У контексті дослідження логічним було б звертати увагу насамперед на взірці, що мають подібну або суміжну іконографію (якщо це можливо). Початком пошуків стане візуальне порівняння досліджуваного нами зразка із «Несінням хреста» Ганса Мульчера з Вурцахського вітваря (зберігається у Берлінській художній галереї, музейний номер 1621F). «Несіння хреста» Мульчера — це олійний живопис на дерев'яній основі (ялина), вітварна панель 148 × 140 см.

Під час розгляду репродукції 4,000 × 4,260 пікселів за роздільної здатності 72 точки на дюйм [10] одразу привертає увагу ретельність Мульчера у зображенні матеріалу — тканини, металу, дерева, що до певної міри дисонує з його досить формальним підходом до зображення облич, натомість на досліджуваному нами зразку і неживий матеріал, і інкарнат зображені в одній манері: автор львівського «Несіння хреста» не надає переваги тому чи іншому. Також варто зауважити, що Мульчер і в матерії, і в інкарнаті демонструє значно вищий рівень володіння прийомами світлотіні та моделювання об'єму.

Фігури Мульчера доволі громіздкі, їхнє скупчення в центрі композиції утворює суцільний масив, на протилежність цьому фігури львівського «Несіння хреста» попри своє скупчення зберігають достатню ізольованість, і в композиції залишають більше простору власне для самої сцени несіння хреста.

Таким чином, можна формалізувати й вербалізувати очевидну різницю в стилі та манері виконання наведених вище робіт.

Ще одним вагомим аргументом стане для нас порівняння отриманої нами рентгенограми львівського

«Несіння хреста» із рентгенограмою картини Ганса Мульчера «Голова монаха», опублікованою Юрієм Гренбергом [1, с. 50]. Оскільки «Голова монаха» є портретом, то порівнювати варто, звісно ж, інкарнат. Використаємо отриману нами під час експертизи рентгенограму.

Для порівняння візьмемо обличчя, розташоване за координатами (x — 35; y — 17). Під час детального розгляду можна помітити, що мазки Мульчера значно коротші, ніж у майстра львівського «Несіння хреста», до того ж, вони мають дещо «уривчастий» характер, тоді як майстер львівського «Несіння хреста» наносив фарбу більш довгими і плавними рухами. Також привертає увагу те, що Мульчер значно активніше користується білилами (що добре ідентифікуються рентгеновськими променями), тим часом як майстер львівського «Несіння хреста» в інкарнаті використовував їх в обмеженій кількості, покладаючись, вочевидь, на «підсвічування» світлим ґрунтом (доволі поширений прийом у станковому живописі XV століття) (іл. 5). Певна річ, це може бути продиктовано жанровими особливостями творів (портрет і жанрова сцена), однак лишати це спостереження поза увагою не можна.

Отже, вважаємо спростованим припущення М. Я. Лібмана про подібність досліджуваного нами твору до творів Ганса Мульчера.

Надалі завданням буде перевірка правомірності заявленої в музейних даних атрибуції «Несіння хреста» до Швабської школи.

Оскільки музейні дані повідомляють не лише про належність майстра львівського «Несіння хреста»



7. Фрагмент стукки «Кольмарського вівтаря» Каспара Айзенманна (сцена «Бичування Христа»). Із колекції музею Унтерлінден (музейний номер 218802) у видимому спектрі та фрагмент рентгенограми об'єкта Ж-751 (x — 34; y — 24) у порівнянні

до Швабської школи, а й припускають походження досліджуваної нами картини з міста Ульм, зосередимо увагу на найбільш відомих наразі ульмських живописцях XV століття [7].

Відповідно до згаданої методології ми поставили перед собою вихідне завдання візуально визначити твори, подібні за сукупністю зовнішніх ознак до студійованого об'єкта. Ми оглянули масив репродукцій, опублікованих у високому розширенні німецькою цифровою бібліотекою [9] й у цифровій базі bildindex.de [8], серед яких роботи таких майстрів, як Лукас Мозер (бл. 1390–1434), Якоб Екер Молодший (бл. 1441–1491), Людвіг Шонгауер (бл. 1440–1494), Ганс Шухлін (бл. 1430/40–1505).

Звужуючи коло пошуку, увагу було зосереджено на творах, атрибутованих Людвігу Шонгауеру, — «Христос перед Пілатом» та «Воскресіння» (зберігаються у музеї мистецтва Метрополітен (Нью-Йорк, США), музейні номери 1982.60.34a та 1982.60.34ab) [13]. Їхня подібність до досліджуваного зразка полягає (на перший погляд) у способі побудови простору картини і пропорцій фігур, а також у манері прописування інкарнату та неживого матеріалу. Особливої уваги варта подібність способу зображення рук і пальців. Додамо, що живопис Людвіга Шонгауера значно грубіший: під час збільшення репродукції мазки фарби розрізняються доволі чітко, демонструючи достатньо довгі рухи пензля з відносно сильним натиском. Обличчя персонажів картин Людвіга Шонгауера мають чіткі контури, їхні риси також окреслені дещо грубіше, ніж у майстра львівського «Несіння хреста».

На щастя, маємо змогу порівнювати зазначені вище зразки не лише у видимому світловому спектрі. На офіційному сайті музею мистецтва Метрополітен були опубліковані інфрачервоні рефлектограми й рентгенограми згаданих полотен «Христос перед Пілатом» (іл. 6) та «Воскресіння». Розмір і роздільна здатність опублікованих зразків (3290 × 5087 пікселів, 400 пікселів на дюйм) дозволяють вважати їх повноцінними матеріалами експертизи, а отже постає необхідність коротко резюмувати отримані завдяки ним предметні відомості.

Як приклад зробимо конспективну експертну оцінку картини Людвіга Шонгауера «Христос перед Пілатом».

Згідно з музейними даними картина (інв. № 1982.60.34a) датується приблизно 1477 роком. Це олійний живопис на дерев'яній основі (ялина), 36,8 × 19,7 см [13]. Загальний стан збереженості можна оцінити як задовільний, великих втрат і суттєвих реставраційних втручань (окрім паркетування основи) у видимому, інфрачервоному спектрах і на рентгенограмі не виявлено.

Інфрачервона рефлектограма чітко виявляє авторський підготовчий рисунок. Одразу привертає увагу певна невідповідність між зображенням у підготовчому рисунку та видимому фарбовому шарі — першопочатковий задум Шонгауера передбачав пейзажний фон (x — 2; y — 10); також автор під час роботи відмовився від зображення собаки (x — 5; y — 34). Якщо порівнювати підготовчий рисунок львівського «Несіння хреста» та картини «Христос перед Пілатом» Шонгауера, одразу впадає у вічі, що останній моделюючий об'єм не використовує прийом навхресного штрихування (як це робить майстер



8. Фрагмент ступки «Кольмарського вівтаря» Каспара Айзенманна (сцена «Взяття Христа під варту»).
Із колекції музею Унтерлінден (музейний номер 218802) та фрагмент об'єкта Ж-751 ($x — 59$; $y — 46$) у порівнянні

львівського «Несіння хреста»). Також додамо, що навхресний штрих не спостерігається і на інфрачервоній рефлектограмі «Воскресіння» Шонгауера. Цим нюансом вважаємо за необхідне приділити окрему увагу.

Загальновідомо, що художники з родини Шонгауерів (серед яких найбільш відомим є молодший (?) брат Людвіга — Мартін (між 1445/1450–2.02.1491)) у своїй графіці активно використовували зазначений прийом для моделювання об'єму й світлотіньових рішень, завдяки якому Мартін Шонгауер досяг творчих успіхів і популярності. Ба більше — рисунок пером Людвіга Шонгауера «Собака та цуцик», що зберігається у Британському музеї (музейний номер SL,5214.174) [16] демонструє нам, що художник був добре знайомий із навхресним штрихуванням. Отже відсутність навхресного штриха у підготовчому рисунку картини «Христос перед Пілатом» (а також «Воскресіння») сама по собі не доводить нерелевантності порівнюваних нами зразків, однак і не заперечує її.

Подальші міркування щодо атрибуції львівського «Несіння хреста» будуть пов'язані з особистістю Людвіга Шонгауера та його оточенням. Відомо, що родина Шонгауерів походила з Ельзасу, а точніше — з міста Кольмар [15], де, власне, Людвіг і опановував ремесло живописця задовго до того, як він опинився в швабському місті Ульм. Архівні дані свідчать, що родина Шонгауерів мешкала по сусідству із поважним кольмарським живописцем Каспаром Айзенманном (1410 — після 1472), а отже це вважається достатньою підставою для припущення, що брати Мартін та Людвіг могли переймати досвід старшого та досвідченішого майстра, особливо враховуючи

те, що їхній батько був не живописцем, а золотарем [17, с. 69]. У зв'язку з цим ми зобов'язані звернути увагу на твори Каспара Айзенманна, і на підставі наявних у нас матеріалів порівняти їх із об'єктом нашого дослідження.

У нашому розпорядженні опинилися репродукції творів Каспара Айзенманна, а саме панелей Кольмарського вівтаря із церкви святого Мартіна, створеного у 1462–1465 роках, що зберігається в музеї Унтерлінден (музейний номер 218802), в Кольмарі [14]. Репродукції мають роздільну здатність 350 пікселів на дюйм, що дозволяє визначити основні характеристики твору та розрізнити деталі. На превеликий жаль, нині ми не маємо репродукцій вівтаря у зібраному вигляді, а отже не можемо здійснити якісну картографію. Тож читачеві доведеться орієнтуватися візуально за вербальними спостереженнями.

Звично порівнюючи зразки, одразу звертаємо увагу на те, що Айзенманн та майстер львівського «Несіння хреста» в досить схожий спосіб зображували матеріал, особливо метал. Будова пропорцій зображуваних фігур теж доволі подібна. В інкарнаті, однак, Айзенманн застосовує значно складніші прийоми деталізації й моделювання форми. Фактура живопису загалом виглядає майже ідентично. Однак відволічемося від формальностей і звернімо увагу на справді важливі деталі.

Як зазначалося вище, рентенограма львівського «Несіння хреста» під позолотою німбу Ісуса, що є пізнім нашаруванням ($x — 34$; $y — 24$), виявила декоративний елемент, доволі подібний до того, який бачимо на німбі Ісуса у сценах «Бичування Христа» та «Коронування терновим вінцем» на панелях вівтаря Айзенманна (іл. 7).

Прикметно, що майже ідентичний декоративний елемент червоного кольору на німбі Христа трапляється у «Коронуванні терновим вінцем» із колекції тої ж таки Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-5076), атрибутованому, власне, Ельзаській школі. Такий збіг не можна лишати поза увагою. Він підводить до думки, що таке декорування німба було популярним у межах локальної школи — наприклад, у колі Айзенманна або у живописців міста Кольмар. Справедливості заради додамо, що схожий декор є і в роботах швабських майстрів (дещо віддалено подібне бачимо на датованому 1480 роком «Розп'ятті» Ганса Шухліна із колекції фортеці Кробрург, (музейний номер М.440). Водночас пам'ятаймо, що Шухлін був значно молодшим від Людвіга Шонгауера й Айзенманна) [11, с. 2–8].

На цьому, однак, збіги не припиняються. Звернімо увагу на фігуру воїна у готичному обладунку (крайня ліворуч) у сцені «Взяття Христа під варту» на Кольмарському вівтарі Айзенманна. Аналогічно екіпірованого воїна ми бачимо на львівському «Несінні хреста» (x — 59; y — 46). Звісно, в XV столітті готичний обладунок не був чимось винятковим, але не дарма раніше було звернено увагу на значної міри подібність прийомів зображення металевих предметів у порівнюваних зразках (іл. 8).

З'ясовуючи та порівнюючи деталі, варто згадати про ідентифіковану в інфрачервоному спектрі на львівському «Несінні хреста» позначку з цифрою 37 (x — 12, y — 52). Перше, що, звісно, хотілося б вбачати в ній, це датування твору, тобто позначення дати початку роботи над картиною. І якщо ми, фігурально висловлюючись, «схопилися за нитку», яка привела нас у Кольмар, доречно було б звернутися до архівних джерел.

Література

1. Гренберг Ю. И. От фаяумского портрета до постимпрессионизма: История технологии станковой живописи. Москва: Искусство, 2004. Ч. 1. 429 с.
2. Возвращение святого Луки. Западноевропейская живопись XVI–XVIII веков из музеев Украины: Каталог выставки. Москва: Скарпус, 2012. 223 с.
3. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2010. 170 с.
4. Музейна картка Ж-751. Картотека музейного фонду Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. Розд. «Німецьке мистецтво». Арк. 1, 2, 3.
5. Немецкая живопись в музеях Советского Союза: Альбом / сост. и авт. текста М. Либман. Ленинград: Аврора, 1972. 13 с., 102 л. илл., портр.
6. Abschnitt V. Martin Schongauer und seine Schule // Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrh. / Hrsg.: M. Lehrs. Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1927. Bd VI. S. 146–177.
7. Baum J. Ulmer Kunst, im Auftrage des Ulmer Lehrervereins. Stuttgart; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1911. XXXII, 96, 481 S.

Ще 1899 року в «Журналі історії Верхнього Рейну» німецький дослідник Ойген Вальднер оприлюднив статтю «Документи про художників Кольмара XV століття», де детально проаналізував першоджерела із цитуванням мовою оригіналу. Звідти дізнаємось, що Айзенманн набув громадянства міста Кольмар у 1435 або 1436 році [17, с. 68–69]. На той час у Кольмарі вже існував ремісничий цех живописців, перша згадка про який датується 1432 роком [17, с. 66]. Якщо зробити сміливе припущення, що досліджуваний нами твір міг належати пензлю молодого Айзенманна, цифра 37 ідеально збігалася б із його першими роками перебування та роботи у Кольмарі. Явну відмінність (за умови наявності вказаних нами спільних рис) у художній манері виконання львівського «Несіння хреста» та Кольмарського вівтаря із церкви святого Мартіна можна пояснити різницею у віці й досвіді художника (27 та 52 роки відповідно) та його творчою еволюцією. Таке припущення, звісно, не є достатньо обґрунтованим, за умови відсутності наразі у нашому розпорядженні результатів техніко-технологічних експертиз творів Айзенманна.

Висновки. У підсумку, зважаючи на викладені вище міркування, хотілося б наполягти на атрибуції львівського «Несіння хреста» до Ельзаської живописної школи, і якщо не на авторстві Каспара Айзенманна, то принаймні на належності автора до його кола (до якого, як ми вже знаємо, з великою ймовірністю належав Людвіг Шонгауер). Гіпотезу про атрибутування львівського «Несіння хреста» останньому ми також не поспішаємо полишати, і навіть якщо прийняти на віру висновки М. Я. Лібмана щодо датування досліджуваної картини 1475 роком та її походження зі Швабії, це не виключає авторства Людвіга Шонгауера, адже в цей час він міг перебувати та працювати в Ульмі.

References

1. Grenberg, Yu. (2004). I. *От фаяумского портрета до постимпрессионизма: История технологии станковой живописи* [From Fayum portrait to the Postimpressionism: The history of easel painting technique]. Moscow: Iskusstvo. Part 1.
2. *Vozvrashchenie svyatogo Luki. Zapadnoevropeyskaya zhivopis XVI–XVIII vekov iz muzeev Ukrainyi. Katalog vystavki* [Return of St. Luke. Western European Fine Art of the 16th–18th centuries in the museums of Ukraine. Exhibition catalog]. Moscow: Sknarus, 2012.
3. Kosolapov, A. I. (2010). *Estestvennonauchnyie metody v ekspertize proizvedeniy iskusstva* [Methods of natural science in the expert evaluation of the works of art]. Saint Petersburg: Gos. Ermitazh.
4. Museum card Zh-751. Fond Lvivskoi natsionalnoi halerei mystetstv imeni Borysa Voznytskoho [Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery]. Chapter “Nimetske mystetstvo”. Ark. 1, 2, 3.
5. Libman, M. (Ed.) (1972). *Nemetskaya zhivopis v muzeyah Sovetskogo Soyuz* [German fine art in the museums of the Soviet Union]. Leningrad: Avrora.
6. Abschnitt, V. (1927). Martin Schongauer und seine Schule. In Lehrs M. (Ed.) *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrh.* Bd VI. (pp. 146–177). Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

8. Bildindex. Der Kunst und Architektur. Ludwig Schongauer. URL: <https://www.bildindex.de/ete?action=queryupdate&desc=Ludwig%20Schongauer&index=obj-all> (accessed: 10.09.2021).
9. Deutsche digitale bibliothek. Marienaltar — Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KBT7ROGU3HNEOUS6YHY6FWSWY5U3J3JQ> (accessed: 10.09.2021).
10. Google Arts and Culture: The Wings of the Wurzach Altar Hans Multscher1437. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/KQEEEDUSLjn6pA> (accessed: 10.09.2021).
11. Haack Fr. Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars // Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Strassburg, 1905. Hft. 62. 36 S.
12. Habenicht G. Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit. Göttingen, Univ., Diss., 1999. 291 S.
13. Metropolitan museum. Christ before Pilate; The Resurrection. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437639?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=ludwig+schongauer&offset=0&rpp=20&pos=1> (accessed: 10.09.2021).
14. Musée Unterlinden. Retable de la Passion du Christ: La Résurrection. URL: <https://www.musee-unterlinden.com/oeuvres/retable-de-la-passion-du-christ-la-resurrection/> (accessed: 10.09.2021).
15. Reichwaid H. Die Restaurierung der Monumentalgemälde von Martin Schongauer im St.-Stephanus-Münster zu Breisach // Denkmalpflege in Baden-Württemberg. 1991/ Bd 20, Hft. 4. S. 144–157.
16. The British Museum. Drawing. Museum number SL,5214.174. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5214-174#page-top (accessed: 10.09.2021).
17. Waldner E. Urkundliches über Colmarer Maler des 15. Jahrhunderts // Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins. 1899. Bd 53 (NF 14). S. 66–77.
7. Baum, J. (1911). Ulmer Kunst, im Auftrage des Ulmer Lehrervereins. Stuttgart; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, XXXII, 96.
8. Bildindex. (n. d.). Der Kunst und Architektur. Ludwig Schongauer <https://www.bildindex.de/ete?action=queryupdate&desc=Ludwig%20Schongauer&index=obj-all>
9. Deutsche digitale bibliothek. Marienaltar — Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte Christi. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KBT7ROGU3HNEOUS6YHY6FWSWY5U3J3JQ>
10. Google Arts and Culture (n. d.). The Wings of the Wurzach Altar Hans Multscher1437. <https://artsandculture.google.com/asset/KQEEEDUSLjn6pA>
11. Haack, Fr. (1905). Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*. Strassburg, Hft. 62.
12. Habenicht, G. (1999). *Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit*. [Göttingen, Univ., Diss].
13. Metropolitanmuseum (n. d.). Christ before Pilate; The Resurrection. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437639?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=ludwig+schongauer&offset=0&rpp=20&pos=1>
14. Musée Unterlinden (n. d.). Retable de la Passion du Christ: La Résurrection. <https://www.musee-unterlinden.com/oeuvres/retable-de-la-passion-du-christ-la-resurrection/>
15. Reichwaid, H. (1991). Die Restaurierung der Monumentalgemälde von Martin Schongauer im St.-Stephanus-Münster zu Breisach. *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 20(4), 144–157.
16. The British Museum (n. d.). Drawing. Museum number SL,5214.174. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5214-174#page-top
17. Waldner, E. (1899). Urkundliches über Colmarer Maler des 15. Jahrhunderts. *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 53 (NF 14), 66–77.

Lubinsky R.

Examination and Attribution of *Carrying the Cross* from the Collection of the Borys Voznytsky Lviv National Art Gallery

Abstract. This article presents a detailed report on the results of technical and technological examinations of the painting *Carrying the Cross* from the collection of the Borys Voznytsky Lviv National Gallery of Arts, namely: microchemical analysis, stratigraphy, infrared reflectography, radiography, and macrography. The author investigates the main technical and technological characteristics of the work, such as: the structure of the painting layer, materials and pigments of the painting, their chemical composition, microtexture, features of the preparatory drawing, etc. Also, in the context of the presented material, the paper focuses on the external characteristics and stylistic features of the painting. The results of examination, their analysis and comparison to the available relevant samples were used for solving problematic issues related to the attribution of the artwork. The author proposes and substantiates the hypotheses about the origin of the artwork, its dating, and authorship.

Keywords: examination of painting, attribution, technical and technological examination.

Стаття надійшла до редакції 16.09.2021