



УДК 75.051(=112.2):069.5(477.83-25)J"14"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2026.01.092>

МІЖДИСЦИПЛІНАРНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КАРТИНИ «ГОЛОВА МОНАХА» З КОЛЕКЦІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОРИСА ВОЗНИЦЬКОГО

Руслан ЛУБІНСЬКИЙ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7671-0867>
аспірант, Національна академія образотворчого мистецтва
і архітектури, кафедра теорії та історії мистецтва,
вул. Вознесенський узвіз, 20, 04053, м. Київ, Україна,
e-mail: ruslan.lubynskyi@naoma.edu.ua

Постановка проблеми. У статті представлено комплексне дослідження картини «Голова ченця» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. Твори німецького живопису XV ст. є надзвичайно рідкісними в українських музейних колекціях. У Львівській національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького зберігаються лише чотири станкові картини цього періоду. Усі вони, за участю автора, пройшли технологічне та мистецтвознавче дослідження (2021; 2025), зокрема «Голова монаха» (інв. № Ж-366), що приписується німецькому художнику Гансу Мульчеру (?). Сучасні наукові методи дають змогу оцінити автентичність твору, пізніші втручання та їх вплив на збереження, що робить техніко-технологічні дослідження необхідними для уточнення атрибуції.

Мета. Опублікувати результати мистецтвознавчого аналізу, архівних досліджень та технічних експертиз картини «Голова монаха» Ганса Мульчера (?), задля оцінки автентичності, визначення характеру та масштабу пізніших втручань, а також пропозиції міркувань щодо її початкового стану.

Методи. Дослідження поєднує архівне обстеження, мистецтвознавчий порівняльний аналіз та техніко-технологічне дослідження з використанням фізико-оптичних та фізико-хімічних методів, включаючи спектроскопію.

Ключові слова: техніко-технологічна експертиза, атрибуція, станковий живопис, Німеччина, XV століття, Ганс Мульчер, Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького.

Ruslan LUBINSKY

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7671-0867>
PhD Candidate, National Academy
of Fine Arts and Architecture,
Department of Art Theory and History,
20, Voznesenskyi Uzviz St., Kyiv, 04053, Ukraine,
e-mail: ruslan.lubynskyi@naoma.edu.ua

INDISCIPLINARY RESEARCH OF THE PAINTING «THE MONK'S HEAD» FROM THE COLLECTION OF THE BORYS VOZNYTSKYI LVIV NATIONAL ART GALLERY

Introduction. The article presents a comprehensive study of the painting «Monk's Head» from the collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. The research combines archival investigation, art historical comparative analysis, and technical and technological examination using physical-optical and physical-chemical methods, including spectroscopy.

Problem Statement. Works of German painting of the 15th century are extremely rare in Ukrainian museum collections. Only four easel paintings of this period are preserved in the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. All of them, with the author's participation, underwent technological and art historical research (2021; 2025), including Monk's Head (inv. Ж-366), attributed to the German painter Hans Multscher. Modern scientific methods enable an assessment of the work's authenticity, later interventions, and their impact on preservation, making technical and technological research essential for attribution clarification.

Purpose. To publish the results of art historical analysis, archival research, and technical examinations of «Monk's Head» by Hans Multscher, to evaluate its authenticity, identify the nature and scale of later interventions, and propose considerations regarding its original state.

Methods. X-ray diffraction, infrared reflectography, ultraviolet luminescence, macrophotography, scanning electron microscopy with energy-dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDS), X-ray fluorescence (XRF), Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), and Raman spectroscopy.

Results. Analysis of elemental composition and stratigraphy revealed a pigment palette consistent with European medieval painting, particularly with materials typical of German masters of the 15th century. Samples from non-authorial areas contained some similar components but also pigments of a later date, corresponding to documented restoration interventions.

Conclusion. Hypothetically, «Monk's Head» may have been a fragment of a larger multi-figure composition that was later reduced by cropping or cutting. This raises the question of whether the work should be regarded as an independent portrait or studied as a fragment of a lost composition. Consequently, any conclusions regarding its original compositional structure remain tentative.

Keywords: technical and technological expertise, attribution, easel painting, Germany, 15th century, Hans Multscher, Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery.

Вступ. *Постановка проблеми.* Твори німецького живопису XV століття є дуже рідкісними у музейних зібраннях України; лише у колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (далі ЛНГМ) зберігаються чотири твори станкового живопису. Усі вони, за ініціативи та участі автора, були піддані технологічній експертизі та мистецтвознавчому дослідженню (2021; 2025 рр.), і серед них «Голова монаха» (інвентарний номер Ж-366), що атрибутується німецькому живописцю XV ст. Гансу Мульчеру (?).

В Україні ще дуже незначна кількість творів мистецтва була досліджена подібним чином. І хоча перед і в процесі реставрації у 1962 році картина «Голова монаха» була вперше досліджена за допомогою фізико-оптичних методів (рентгенограма, ІЧ рефлектограма, УФ люмінескопія), результати цих досліджень відсутні в архівній документації [1, арк. 129—130], і лише фрагментарно фігурують у літературі радянського періоду. Відомо лише, що, ґрунтуючись на даних цих досліджень, приймалося рішення щодо плану реставраційних заходів [1, арк. 129/зв]. Доступ до сучасних методів та технологій наукової експертизи живопису дають змогу комплексно та всебічно дослідити зазначений твір задля встановлення його оригінальності та оцінки ступеня сторонніх втручань і їх впливу на стан збереженості твору. Техніко-технологічні дослідження у межах міждисциплінарних підходів є актуальним і перспективним у контексті уточнення атрибуційних даних.

Аналіз досліджень. На загал для мистецтвознавства Ганс Мульчер був відкритий як живописець завдяки статті німецького науковця Макса Фрайландера (нім. Max J. Friedländer) «Крила вівтаря Ганса Мульчера 1437 року» у журналі «Щорічник Королівських прусських художніх колекцій» [2], де вчений дослідив живопис Штерцингського вівтаря та виявив авторські підписи Ганса Мульчера. Узагальнені біографічні дані про нього містяться у книзі «Нова німецька біографія» Манфреда Тріппса (Manfred Tripps) [3].

На сьогодні опубліковано значний обсяг наукових досліджень, де німецький живопис XV ст. вивчається з точки зору не лише історичних відомостей, іконографічного та формального аналізу, але й техніко-технологічних досліджень та стану збереженості. Це, приміром, каталог зібрання німецького живопису

1350—1600 років Музею мистецтв Метрополітен [4], а також монографія Сьюзан Неш [5], де наведено не лише аналоги творів, але й фотографії у невидимих зонах спектру та результати досліджень технологічних особливостей творів німецького живопису. Особливу цінність у руслі нашого дослідження має стаття Міхаеля Галлагера (нім. Michael Gallagher) [6], де наведено результати техніко-технологічних досліджень та реставрації панелей Вюрцахського вівтаря Ганса Мульчера.

Окремий напрям досліджень, що стосується історії технології дерев'яних панелей — основ західноєвропейського пізньосередньовічного станкового живопису, а також історії їх реставрації усебічно розглядаються у виданні Інституту консервації Гетті «Структурна консервація живопису на панелях», де, зокрема, є ґрунтовна стаття Ульріха Шіссля (Ulrich Schiessl), присвячена історії реставрації живопису на дерев'яних основах Австрії, Німеччини та Швейцарії [7]. Стаття Катї фон Баум зі співавторками розглядають породи деревини та конструкції основ кельнської та нюрнберзької шкіл [8].

Із джерел, що безпосередньо стосуються твору «Голова монаха», зазначимо каталожні дані та коротку характеристику твору в альбомі Львівської картинної галереї 1982 року (автори вступної статті О. Ріпка, В. Овсійчук) [9]. Деякі відомості містяться у архівній підшивці реставраційної документації за 1957—1960 рр. архіву ЛНГМ [1, арк. 49, 129—130], завдяки яким можна встановити хронологію досліджень та реставраційних втручань. Великої цінності для історії твору й аналізу його нинішнього стану мають фотографії, зроблені до і під час реставрації 1962 р.

Комплексну експертизу інших трьох творів німецького живопису XV ст. із колекції ЛНГМ та спроби їх атрибуції ми здійснили в межах наших попередніх досліджень — «Експертиза та проблеми атрибуції «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького» [10]. «Експертиза й проблеми атрибуції картини «Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького) [11]; «Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького)» [12].

Мета статті. Оприлюднити результати мистецтвознавчих досліджень, вивчення архівних документів та техніко-технологічних експертиз картини Ганса Мульчера (?) «Голова монаха», на основі отриманих даних дослідити автентичність твору та оцінити характер і ступінь сторонніх втручань, а також висловити міркування щодо первісного його стану та призначення.

Основна частина. Твір «Голова монаха» надійшов до зібрання галереї у 1942 р. Атрибуцію цього твору пензлю Ганса Мульчера (?) запропонував В. Терлецький близько 1955 р. [9, с. 27]. Слід зауважити, що майстер був відомий як скульптор та живописець, який працював із сакральним мистецтвом і створював панелі для вітарів. Мульчер був активним у середині XV ст., коли портретний живопис вже існував і розвивався, однак все ще не мав значного розповсюдження у німецьких землях. Таким чином, на наше переконання, ми маємо справу не з портретом як самостійним твором, а з фрагментом невідомого втраченого твору.

Про художника відомо, що, народжений близько 1400 року, після навчання, ймовірно, в регіоні Альгой, Ганс Мульчер за середньовічною цеховою традицією вирушив у тривалу подорож для обміну досвідом з іншими майстрами живопису і, наймо-



Іл. 1. Ганс Мульчер «Голова монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366). Видимий спектр. Джерело: цифровий архів ЛГНМ

вірніше, відвідав Нідерланди, північну Францію та Бургундію. Відомо, що Мульчер мав відзнаку магістра, припускають, що він здобув її, навчаючись в університеті в Ахені. До Ульма він прибув близько 1424/25 року, де після періоду «бездіяльності» йому було надано громадянство без податків у 1427 році. Проживаючи в Ульмі фактично до своєї смерті у 1467 р., Мульчер працював, в першу чергу, як скульптор, і був відомим майстром вітарів, виконуючи замовлення церкви та міської влади [3, с. 576—577].

Доробок Мульчера як живописця відомий завдяки вже згаданому Штерцингському вітарю (де Мульчер фігурував як скульптор і живописець) та Вюрцбахському вітарю, створеному у 1437 році. Щодо цього останнього відомо, що у XIX ст. він був розібраний, і частина панелей втрачена (вважають, що вони були розпиляні, тому ця частина вітаря фігурує у літературі під назвою «Schnitzaltar» (нім. «розрізаний вітар») [6, с. 201]. Під час дослідження й реставрації збережених панелей Вюрцбахського вітаря у 1990-х роках вдалося детально дослідити техніку виконання, структуру та хімічний склад творів, й зробити висновок про присутність ще одного автора у одній з композицій. Додамо, що панелі з двобічним живописом (як це прийнято у західноєвропейських вітарів з крилами) були розпиляні: це було поширеним у практиці західноєвропейських реставраторів з початку XVIII і до середини XX століття [7, с. 204—206]. Зауважимо, що при порівнянні даних щодо Вюрцбахського вітаря й отриманих нами у процесі даного дослідження виявився ряд збігів, про які йтиметься далі.

27—29 травня 2025 року автором статті у співпраці з науковими співробітниками ЛНГМ, художником-реставратором вищої категорії Інною Дмитрук-Сорохтей, хіміком-біологом науково-дослідного відділу реставрації ЛНГМ Олександром Волчак, а також із залученням сторонніх фахівців — керівника науково-дослідної лабораторії Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького Мирослави Друль, керівника лабораторії «Наука і мистецтво» Національного центру «Мала академія наук» доктора філософії з культурології Марії Лубинської, із залученням співробітників Бюро науково-технічної експертизи «АртЛаб» кандидаток хімічних наук Олени Андріанової та Світлани Біс-

кулової, а також співробітника Міжакадемічного інституту консервації та реставрації творів мистецтва (м. Варшава) Александри Весоловської, було проведено комплексну наукову експертизу твору «Голова монаха» (іл. 1).

Для проведення експертних робіт було використано широкий спектр науково-природничих методів, включно із сучасними спектроскопічними методами, які відносно даного об'єкту дослідження застосовувалися вперше. Нижче наведемо перелік цих робіт, відповідальних за їх виконання фахівців, види спеціального обладнання та його робочі установки:

- Рентгенограми (І. Дмитрук-Сорохтей) отримані за допомогою рентген апарату МКА (прилад «Рейс И»). Струм правої трубки — 25 μ А, лівої — 70 μ А, тривалість експозиції — 30 хв.;

- Інфрачервоні (ІЧ) рефлектограми (М. Друль) отримані за допомогою фотокамери Sony F828, світлофільтра F-pro B + W, двох ламп накаливання потужністю 1000W кожна. Довжина хвиль — 900 нм, фокусна відстань — варіативна в залежності від плану зйомки;

- Макрофотознімки (І. Дмитрук-Сорохтей, М. Лубинська, Р. Лубинський) отримані за допомогою фотокамери SONY A77 ii, об'єктиву Gelios-44M, подовжувальних кілець довжиною 7 мм (2), 14 мм (2), 28 мм (2), сумарна довжина — 98 мм. Масштаб зйомки 2:1, 1:1; фокусна відстань — варіативна в залежності від масштабу зйомки;

- Ультрафіолетова (УФ) люмінескопія (І. Дмитрук-Сорохтей, М. Лубинська, Р. Лубинський) виконана із застосуванням УФ ліхтаря Kensun довжина хвилі 365 нм потужність 50W;

- Для опрацювання результатів оптичних методів експертизи та картографування твору (М. Лубинська, Р. Лубинський) використовувалася комп'ютерна програма Adobe Photoshop CS6. В системі квадратних координат, що використовує програма, нуль розташовано вгорі ліворуч;

- Аналіз елементного складу методом сканувальної електронної мікроскопії з енергодисперсійною рентгенівською спектроскопією (SEM-EDS) (О. Волчак) здійснений за допомогою сканувального електронного мікроскопа JEOL IT500 LA, оснащеного мікрозондом EDS виробництва JEOL. Також було використано мікроскоп стереоскопічний Delta Optical SZ-450T, мікроскоп біологічний Delta

Optical ProteOne, камера для мікроскопа DLT-Cam PRO 5 MP USB 3.0;

- Дослідження за допомогою методу РФА (О. Андріанова, С. Біскулова) для встановлення елементного складу пігментів і наповнювачів у пробах живопису виконувалися на приладі ElvaX-ART, діапазон елементів від 5 (16) до U (92);

- Дослідження методом ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням (FTIR) і системою ППВВ (алмазне вікно) (О. Андріанова, С. Біскулова) здійснено за допомогою спектрометру Vertex 70;

- Дослідження за допомогою методу раманівської спектроскопії (А. Весоловська) було проведене з використанням дисперсійного раманівського спектрометра з конфокальним мікроскопом inVia Qontor фірми Renishaw, оснащеного двома збуджувальними лазерами з довжинами хвиль 532 нм та 785 нм. Параметри вимірювання:

785 нм, час експозиції — 3 с, потужність лазера — 1%.

785 нм, час експозиції — 10 с, потужність лазера — 1%.

532 нм, час експозиції 10 с, потужність лазера — 1%.

Надалі відбувалося опрацювання та інтерпретація отриманих даних, а також їх порівняння з архівними матеріалами ЛНГМ і з даними досліджень Вюрцбахського вівтаря та інших синхронних творів німецького живопису. До цього було долучено кандидата мистецтвознавства, доцента, зав. кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Т.Р. Тимченко.

Стан збереженості твору «Голова монаха» (інв. номер Ж-366) можна прослідкувати за результатами наших досліджень, а також архівною документацією (яка охоплює 1960—1962 рр.). На момент надходження до галереї у 1942 р. твір уже був дубльований на дубову дошку розміром 20 x 15,8 см. Носій зображення (основа) з ялини (за результатами досліджень О. Волчак) розміром 19,2 x 15,2 см складається з трьох вертикальних дощок (волокна деревини спрямовані по вертикалі): лівої — яку вважають автентичною (шириною 9,7 см) та двох дощок праворуч шириною 3,2 та 1,9, що не є частиною первісного зображення, оскільки на них (поверх первісного живописного шару) домальовано потиличну



Іл. 2. Схема з поясненнями конструкції основи картини «Голова монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) після реставраційних втручань. Автор макету Лубинський Р.

частину голови й ліве плече (іл. 2). Далі усе тло було перемальовано однорідним темним тоном (на жаль, в описах не зазначено точний колір, а фотографії збереглися лише чорно-білі). Саме у такому вигляді твір зафіксований на архівному фото 1962 р., зробленому у Всесоюзній науково-дослідній лабораторії консервації та реставрації музейних цінностей Міністерства культури СРСР (ВІНДЛКР), до відділу методики реставрації олійного живопису якого твір був переданий 20 грудня 1961 р. [1, арк. 129]. Перед цим, під час огляду 1960 р. у галереї було зазначено окремі відшарування ґрунту, особливо уздовж стику авторської та реставраційної дошок по центру; тоді ж проведено локальне укріплення воско-каніфольною мастикою (реставратор не вказаний, але ним міг бути В.С. Вуйцик, який на той час вже працював у галереї). Очевидно, невдовзі було прийнято рішення про більш ґрунтовну реставрацію.

Зазначимо, що наклеювання твору на іншу дошку може свідчити про виконання перед тим таких операцій, як розпилювання двобічного живопису, стоншення й вирівнювання залишків авторської основи,

з наступним їх наклеюванням на іншу дошку чи паркетуванням; подібне дублювання могло застосовуватися і до однічного живопису. Найбільш ранні випадки розпилювання двобічних віктарних панелей зафіксовані з початку XVIII ст., причому саме в Німеччині та інших німецькомовних країнах; така практика тривала приблизно до середини XX ст. Відомо, що задля полегшення роботи столярів-реставраторів нерідко великоформатні твори (перед тим як розпилювати уздовж зображень) розрізали навпіл чи більшу кількість фрагментів. Наступне наклеювання стоншених і вирівняних панелей на інші, товстіші дошки розпочалося не пізніше середини XIX ст. й також у німецькомовних країнах, причому деякі німецькі реставратори рекомендували наклеювати дошки оригіналів саме на старі дубові основи. Наслідки таких реставраційних дій нерідко були катастрофічними, основи розколювалися й розпадалися, втрачалися частини зображення [7, р. 204—206, 222].

Під час перебування у ВІНДЛКР твір було досліджено в рентгенівських променях, реставраторам О.О. Зайцеву та Л.І. Яшкіній доручили виконати пробну розчистку тла (на архівному фото видно, що було відкрито два зондажних вікна — над головою та лівіше обличчя на рівні ока). Після цього було вирішено додатково провести дослідження в УФ та ІЧ зонах спектру. Розчистка тла велася поступово (згадано «два чорних шари» перемалювання); реставраційна рада розглядала питання реставрації «Голови монаха» сім разів, що свідчить про складність та неоднозначність стану збереженості. На одне із засідань (4 квітня 1962 р.) був запрошений представник галереї В.С. Вуйцик; також проведена консультація з А.О. Губером — фахівцем з реставрації західноєвропейського живопису. Було вирішено розкрити тло на доданих дошках (праворуч), із залишенням старого живопису (вікно й стіна під ним) та домальованих попереднім реставратором частин капюшону й плеча; частково розкрити перемалювання на оригінальній частині: було залишено контур, яким реставратор «пройшов» силует капюшону (темно-коричневою та вохристою смугами) та, як нам вдалося встановити за архівними фото, лівий верхній кут.

У «Паспорті художнього твору» ВІНДЛКР цього не зазначено, але під шаром суцільного перемалювання тла на архівних фото видно шар білої підґрунтовки, що була покладена, вочевидь, для ви-

рівнювання поверхні, перед нанесенням загального темного тону, принаймні, навколо голови й плечей (іл. 3). У лівому верхньому куті зараз бачимо темну ділянку, з намальованою вверху зеленою тканиною. На архівному фото фрагменту видно, що принаймні частина цього темного шару лежить на білій підґрунтовці. Отже, було знайдено компромісне рішення: задля цілісності зображення залишені пізні вставки живопису. Крім того, було доповнено втрачений фрагмент (1 x 0,4 см) дублюючої дубової дошки по верхньому краю; видалено лак (як видно на сучасних фото, не повністю); попередні реставраційні тонування на обличчі були видалені, натомість у ці ділянки підведено реставраційний ґрунт, виконане тонування аквареллю, нанесено шар лаку й виконано тонування фарбами на лаці.

Далі наведемо основні результати експертизи 2025 року.

ІЧ рефлектограма. Виявлено нечіткий підготовчий рисунок, який має контурний характер, без моделювання об'єму і форми, композиційних змін, тощо, виконаний тонким пензлем, вірогідно, залізовмісним пігментом (умбристо-коричневого відтінку). Добре помітні (навіть у видимому світлі) грубі лінії у зображенні контуру носа у нижній частині, лівого крила носа, риска у місці лівої вилиці, нанесені якимось сухим матеріалом (можливо, металевим стрижнем). Більш груба контурна лінія окреслює домальовану частину капюшону. Крайче помітно інакший характер дописаних пізніше фрагментів (верхня частина вікна, вертикальна вставка з домальованою частиною капюшона і плеча). Помітні межі реставраційних вставок на обличчі. Специфічних надписів чи позначок виявити не вдалося.

УФ люмінескопія. Автофлуоресценція ділянок, що містять крейду та/або свинцеве білило — ділянка тла лівіше обличчя, вікно, обличчя (особливо освітлені частини), пасма волосся. Холодна рожева флуоресценція на зображенні губ та ділянки над головою, а також легка — на лівій щоці та на світлій ділянці тла ліворуч (що вказує на присутність органічного червоного барвника). Яскраво-блакитне світіння реставраційного лаку на обличчі, шиї, частково — на капюшоні, вікні та темній стіні ліворуч; на решті зображення він або відсутній, або нанесений набагато тоншим шаром. Залишки старого покривного шару або лесування на капюшоні у вигляді



Іл. 3. Вигляд твору «Голова монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) під час реставрації 1962-го року на різних етапах. Джерело: Протоколи реставрації. Картки. 1957—1960. Архів Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького

темно-коричневих плям. Верхній лівий кут: вирізняється темний горизонтальний прямокутник з двома більш світлими ділянками (втрати до первісного ґрунту), під яким розташована темно-фіолетова; окремі невеличкі ділянки білої флуоресценції (підґрунтова). Ліва частина зображення капюшону має майже чорний тон (можливо, за рахунок вмісту мідьвмісної зеленої та вуглецьвмісної чорної); зображення грудей та правого плеча має червоно-фіолетовий відтінок. (Отже, навіть у первісній частині живопис капюшону та плаща відрізняється як в УФ, так і в ІЧ променях).

Добре видно реставраційні вставки: тонування верхньої частини вікна (Г-подібна ділянка, довший елемент горизонтальний, коротший — вертикальний) виглядає набагато темнішим за решту вікна. Тонування принаймні двох різночасових реставрацій: сіро-зеленкуваті (ліва щока, завершення носу) й темно-фіолетові (контур обличчя зліва, контур носу, ліве око, дрібні на капюшоні та під вікном, лінії на світлому тлі ліворуч).

Видимий спектр



Інфрачервона рефлектограма



Рентгенограма



Ультрафіолетовий спектр



Іл. 4. Фізико-оптичні дослідження. «Голова монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) у різних спектрах. Автори знімків Дмитрук-Сорохтей І., Друль М., Лубинська М., Лубинський Р.

При оптичному збільшенні в УФ опроміненні добре помітні мініатюрні волокна-«ворсинки», які, очевидно, мають відносно сучасне походження (ймовірно, з 1960-х рр.).

Рентгенограма. Видно структуру та межі стиків оригінальної та доданих дощок (їх будова ідентична, незначні коливання відстані між волокнами присутні на обох частинах). На вертикальній вставці (зі слабкою рентгеновською щільністю) проглядають світлі смуги домальованого капюшону, в той час як у межах решти зображення загальний тон світліший: це може вказувати на присутність у крейдяному ґрунті (що є прозорим для рентгеновських променів) свинцевого білила. У інкарнаті спостерігається характерне для цього періоду низькоконтрастне зображення, як, приміром, у Мульчера [6, с. 207—210]. Окремі тонкі мазки з більшим вмістом білила йдуть по формі брів, виступаючих частин вилиць й підборіддя, відповідаючи найбільш освітленим та найбільш опуклим ділянкам обличчя. Білки очей також мають слабку

щільність. Найщільніші мазки — на лівій брові та підборідді, у пасмах волосся та окремих волосинах на підборідді та щоках. Більш широкими мазками з більшим вмістом свинецьвмісного пігменту написані освітлені ділянки капюшону. Моделювання об'єму доволі сухе, схематичне.

У правій частині твору вікно виглядає як білий прямокутник, значно менший за розмірами, аніж той, що ми спостерігаємо у видимому світлі; цей доволі щільний фарбовий шар (що містить значну кількість свинцевого білила) має дрібні осипання по всій поверхні, найбільше — по верхньому краю. Г-подібна вставка у верхній частині вікна (тонування 1962 р.) виглядає набагато темнішою за решту поверхні неавторських дощок; ймовірно, вкрита ґрунтом іншого складу. Як темні ділянки виглядають: вже згадана вертикальна смуга на стику авторської та доданої частини основи; вставки реставраційного ґрунту на місцях втрат авторського ґрунту (на обличчі, капюшоні, над головою та в інших місцях); темна ділянка тла в нижній половині ліворуч. Світлі ділянки (що містять свинецьвмісні пігменти), окрім уже згаданого вікна, це: авторська частина капюшону, особливо на освітлених ділянках, промені, пасма волосся, брови, моделювання обличчя, складки плаща на лівому плечі та грудях. Також вирізняється більш світлим тоном ділянка, що охоплює тло від лівого верхнього кута й завершується внизу ще світлішим трикутником (на ній проглядають елементи зображення). За твердженням реставраторів 1962 р, це врізок (розміром 7,4 x 5 см), однак рентгенограма показує однорідну структуру деревини у цьому місці (як і на решті поверхні), тож, швидше за все, йдеться про пізнішу вставку ґрунту.

Біла пляма на стику авторської та доданих частин на зображенні грудей та капюшону — це, очевидно, реставраційні ґрунтовки з вмістом свинцевого білила. На доданій частині у нижній половині проглядає первісне зображення. Глибокі тріщини основи розташовані з обох боків темної вертикальної вставки, що може бути наслідком вирівнювання стоншених дощок (іл. 4).

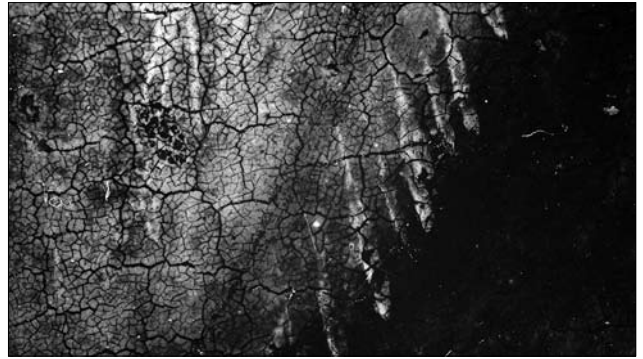
Макрофотозйомка у видимому та УФ спектрах. Макрофотознімки візуалізують фактуру мазків та їх взаємодію на поверхні, що дозволяє у певній мірі виявити індивідуальну манеру художника, а також трасологію пензлів або інших інструментів жи-

вопису. Обличчя написано у кілька прийомів, відносно тонкими шарами. По сухому, дрібними білильними рухами пензля нанесені пастозні потовщення на опуклих ділянках, волосинки, пасма, зморшки на переніссі. На лівому лобному бугрі — білильне потовщення фарби, поверх (по сухому) написані пасма. Лесувальними напівпрозорими шарами змодельовані тіньові частини; прозорими рожевими фарбами (теплого й холодного відтінку) прописані по світлій підкладці обличчя губи. На макрознімку, що фіксує нижню ліву щелепу, у потертостях проглядає коричнево-червоний фарбовий шар у вигляді лінії, що йде по формі щелепи (ймовірно, лінії малюнку, зроблені залізовмісним пігментом) (іл. 5).

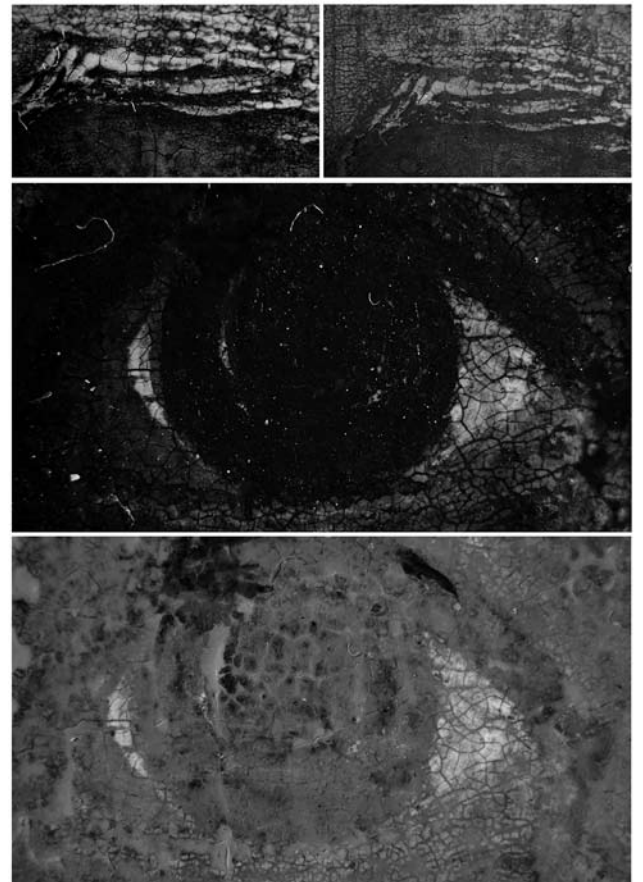
Капюшон написаний більш густими й сміливими мазками, по формі, з характерним плавним вписуванням по мокрому (про що свідчать м'які краї мазків). Мазки, якими зображена тканина капюшону, є помітно грубими, а отже, нанесені відносно твердими пензлями із жорстким ворсом. Тим часом інкарнат (шкіра, очі, губи) прописані тонкими шарами, і сліди пензля є менш виразним, що свідчить про використання пензлів з м'яким ворсом (наприклад, з хутряних тварин) і при меншому натиску. Виключенням є відносно рельєфне зображення брів (можливо, майстер прагнув підкреслити їх фактуру) (іл. 6).

Дуже розвинений дрібносітчастий кракелюр заповнений густою темною масою, вірогідно, потемнілим лаком (іл. 7). Темний лак є також у заглибленнях фактури, добре помітний на обличчі та авторській частині капюшона. На вставці праворуч (у зображенні вікна) кракелюр також досить розвинений; не виключена можливість використання фрагменту старого живопису, синхронного автентичній частині.

Реставраційні вставки при збільшенні мають інший характер. Різкий контраст із вставкою капюшону — заглажена поверхня, імітація потовщень мазків окремими розбіленими штрихами. Г-подібна вставка носить характер імітації старого живопису (продряпування кракелюру), тонування перебиває залишки старого лаку; між окремо покладеними мазками тонування подекуди видно жовтуватовохристий ґрунт (іл. 8). Реставраційні тонування 1962 р. на обличчі деінде перевищують площу втрат і перебивають кракелюр (іл. 9). Впадають у вічі нелогічні й незрозумілі нашарування: кіноварна переривчаста груба лінія, що окреслює підборіддя ліво-



Іл. 5. Макрофотознімок ділянки живопису (нижня частина обличчя) «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) у денному світлі, ультрафіолетовому спектрі. Фото Лубинської М., Лубинського Р.

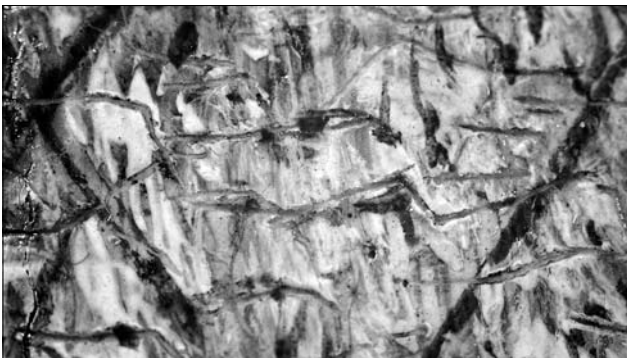


Іл. 6. Приклади макрофотозйомки «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) у денному світлі та ультрафіолетовому спектрі. Фото Лубинської М., Лубинського Р.

руч; значна різниця у способах зображення променів над головою та ліворуч обличчя; у живописі капюшону та грудей і правого плеча (на первісній дошці). Тож не виключено, що й плащ був прописаний



Іл. 7. Макрофотознімок кракелюру «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366) у денному світлі та ультрафіолетовому спектрі. Фото Лубинської М., Лубинського Р.



Іл. 8. Макрофотознімок реставраційної вставки (права верхня частина) «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366). Фото Лубинської М., Лубинського Р.



Іл. 9. Макрофотознімок реставраційної вставки (ніс) «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366). Фото Лубинської М., Лубинського Р.

на певному етапі існування твору, ще до його дублювання на нову основу. Фрагменти листового золочення, покладеного у різний спосіб, також викликають ряд запитань щодо їх походження.

Дослідження елементного складу (методом (SEM-EDS, ІЧ спектроскопії з Фур'є-перетворенням, РФА, раманівської спектроскопії, стратиграфічного аналізу) проб, що відбиралися по периметру твору як з авторської, так і з неавторської частин.

Ґрунт: на первісній частині — світло-бежевий, товщина близько 0,27 мм, основний наповнювач — крейда, домішки свинцевого білила, глинистих порід; в'язиво — протеїнове (тваринний клей); на доданий частині — двох типів: крейдяний та гіпсовий, у крейдяному присутні глинисті породи, в одній пробі з домішкою кремнезема, в іншій — зеленої землі; в'язиво — протеїнове. Олійне в'язиво, яке знайдено майже у всіх пробах неавторського і авторського ґрунту, швидше за все, потрапило з фарбового шару.

Пігменти фарбового шару: живопис на первісній частині — свинцеве білило (з наповнювачем крейдою), кіновар, свинцевий сурик, органічний червоний барвник, мідьвмісна зелена (яр-мідянка), свинцево-олов'яна жовта, золото, вохра, азурит (домішки), чорна вуглецьвмісна; на доданий частині: свинцеве білило, цинкове білило, берлінська блакить, хромовий зелений, вохра, вісмутвмісний жовтий, чорний рослинного походження, чорна кістка. В'язиво фарбових шарів — олійне, домішка протеїнового в'язива може походити з ґрунту.

У кількох пробах живопису, відібраних з первісної частини, є різна кількість цинкового білила. На нашу думку, цей пігмент міг входити до складу білої реставраційної підґрунтовки.

Стратиграфічне дослідження показує різну, подекуди досить складну структуру живопису на різних ділянках (іл. 10). Проби із незначною кількістю шарів відібрані зі світлої ділянки тла ліворуч (на них спостерігається ґрунт та два шари різного кольору). Третій мікрошліф (узятий з ділянки із променями над головою): поверх ґрунту покладено суміш трьох (!) червоних пігментів (кіноварі, сурику й органічного), зверху — суміш мідьвмісної зеленої та свинцево-олов'яної жовтої, перекрита тонким коричневим лесуванням; далі шар золота, поверх якого лежать ще три шари — мідьвмісної зеленої з вохрою, дуже тонкий вохристий шар та тонке коричневе лесування.

При порівнянні з дослідженням і атрибутованим Гансу Мульчеру твором — панелями Вюрцбахсько-

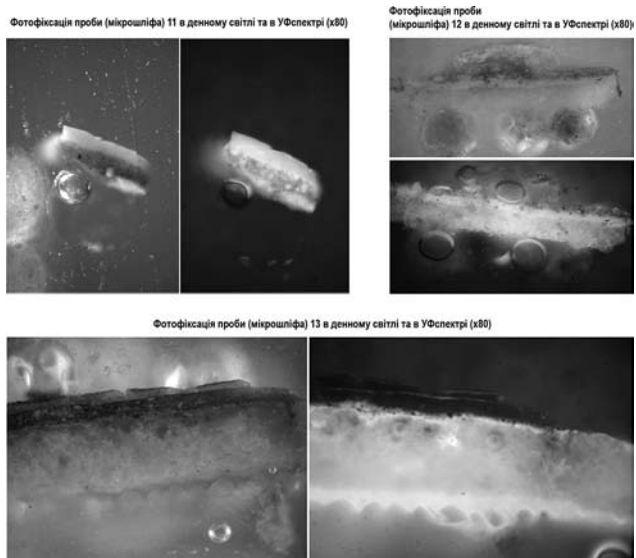
го вітваря, відзначимо наступне. «Голова монаха» написана на ялиновій дошці, в той час як для вітваря була використана деревина ялиці. Ялина є одним з найпоширеніших видів деревини, яка переважає у Південній Німеччині [4, с. 277; 5, с. 12—132; 8, с. 36].

Ґрунт у вітварних панелях двошаровий, причому нижній — більш грубий, верхній — тонкий. У «Голові монаха» ґрунт одношаровий, тонкодисперсний, без помітних включень. За зауваженнями К.Е. Томас, крейдяно-клейові ґрунти нерідко перекривали шаром клею чи олії, аби запобігти занадто сильному просоченню в'язива фарб (що, як відомо, призводить до потьмяніння) [4, с. 8].

Палітра практично співпадає: у вітварі використані свинцеві білила, свинцево-олов'яні жовті, азурит, кіновар, червоний сурик, червона вохра, марена, яр-мідянка, широкий спектр земляних кольорів та чорний. В'язиво переважає олійне, і лише в одній пробі на краю панелі знайдено білок. Тому робити висновки про змішану техніку Ґаллаґер вважає передчасним. У інших творах німецького живопису XV ст. (зі згаданих нами джерел) також знайдено лише олійне в'язиво.

Щодо техніки живопису, Ґаллаґер вказує на розвинений підготовчий малюнок, виконаний червоною крейдою і про широке використання коричневих прозорих шарів — як у підмальовку (перша стадія), так і у завершальних. Для зображення обличчя на досліджуваному портреті також характерним є (щоправда, стримане) використання прозорих коричневих ліній та площин у затінених ділянках шарів підмальовку й завершальних лесуваннях.

Висновок. Таким чином, твір «Голова монаха» з зібрання ЛНГМ, має складну історію побутування. Права третина твору була доставлена фрагментом іншого, вірогідно, синхронного твору на ялиновій дошці; не виключено, що обидві частини походять з композиції більшого розміру чи вітварного комплексу (оскільки структура деревини обох частин ідентична). У такому складеному стані панель з ялинової дошки, попередньо стоншена й випрямлена, була наклеєна на дубову дошку. Зображення частини голови й лівого плеча були дописані поверх доставленого фрагмента. Окрім занадто інвазивних реставраційних втручань, були застосовані прийоми фальсифікування: твір намагалися зумисно видати



Іл. 10. Фотофіксація в денному світлі та в ультрафіолетовому спектрі проб (мікрошліфів) № 11-13 «Голови монаха» з колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького (музейний номер Ж-366). Знімки виконала Волчак О.

за середньовічний або ранньомодерний портрет німецької живописної школи, здійснивши суцільне перемалювання тла темною фарбою. За рядом ознак реставрація була здійснена у Німеччині у другій половині XIX ст.

Під час реставрації 1962 року перемалювання тла було знято, однак домальовані частини голови й плеча залишені. У нинішньому стані твір являє поєднання різнорідних частин, що значно утруднює його атрибуцію.

При порівнянні не лише з творами Г. Мульчера, але й з іншими творами німецьких майстрів того ж історичного періоду й навіть більш пізнього, не можемо не помітити суттєву різницю. Чисті локальні кольори, лише злегка нюансовані у напівтонах та тіннових ділянках, світлий й найчастіше «блідий» (холодного тону) інкарнат персонажів, лінійна чіткість, емоційна виразність, — ці риси ми не спостерігаємо у «Голові монаха».

Гіпотетично «Голова монаха» у минулому могла бути частиною багатофігурного зображення, підпорядкованою певному сюжету, що з тих чи інших причин було зменшено до розміру досліджуваного нами об'єкту шляхом обрізки або розрізання. Таким чином, постає питання, чи дійсно можливо розглядати цей твір як самостійний портрет, чи варто досліджувати його як фрагмент раніше втраченого твору

із зображенням чоловічої голови. Таким чином, жоден висновок щодо композиційної будови твору не буде достатньо достовірним.

Дослідження елементного складу проб та стратиграфії виявили ґрунт та палітру, що відповідають матеріалам живопису європейського Середньовіччя й зокрема — матеріалам, виявленим у творах німецьких майстрів XV століття. У пробах, відібраних з неавторських частин, знайдено частину аналогічних складових, але також пігменти набагато пізнішого, ніж XV століття, часу, що не протирічить даним про численні реставраційні втручання.

Таким чином, міждисциплінарне дослідження твору надало значний матеріал, що потребує подальшого осмислення.

1. Протоколи реставрації. Картки. 1957—1960. *Архів Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького*.
2. Max j. Friedländer. Hans Multschers Altarflügel von 1437. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Staatliche Museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz*. 1901. 22 Bd. S. 253—266.
3. Tripps M., Multscher Hans. In: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 18. Berlin: Duncker & Humblot, 1997. S. 576 f. ISBN 3-428-00199-0
4. Ainsworth M.W., Waterman J.P. German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350—1600. *Metropolitan Museum of Art*. New York, N.Y., 2013.
5. Nash S. Late Medieval Panel Paintings: Materials, Methods, Meanings. London: Sam Fogg, 2011. 298 p.: ill.
6. Gallagher Michael. The Passion Scenes of the Wurzacher Altar. Restoration and Painting Technique Interim Report. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1996. № 38. S. 201—213.
7. Schiessl U. History of Structural Panel Painting Conservation in Austria, Germany, and Switzerland. Ed. By Kathleen Dardes and Andrea Rothe. *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceeding of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24—28 April 1995*. Pp. 200—236. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1998.
8. Baum K. von, Neuhoff T., Saint-George C. von & Schaefer, I. Blattmetallaufgaben, Verzierungstechniken und Farbauftrag. Die künstlerische Handschrift aus technologischer Sicht. *ZKK*. 2012. № 26. H. 1. S. 33—53.
9. *Львівська картинна галерея: Альбом*. Автори вступної статті та упоряд. О. Ріпко, В. Овсійчук. Київ: Мистецтво, 1982. 25 с.: іл.
10. Лубинський Р. Експертиза та проблеми атрибуції «Несіння хреста» із колекції Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2021. № 17 (2). С. 74—83. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247971](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247971)
11. Лубинський Р. (2022) Експертиза й проблеми атрибуції картини «Святі Марія Магдалина, Оділія і Клара» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. № 55 (2). С. 65—70. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-10>.
12. Лубинський Р. Експертиза й проблеми атрибуції картини «Коронування терновим вінцем» (колекція Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького). *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2025. № 21 (1). С. 157—164. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333497](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333497)
13. Thomas K.E. Technical Observation on the Early German Paintings Collection at the Metropolitan Museum of Art. *Ainsworth M.W., Waterman J.P. German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350—1600. Metropolitan Museum of Art*. New York, N.Y., 2013. Pp. 7—13.

REFERENCES

- Restoration protocols. Cards. 1957—1960. *Archives of the Borys Voznytskyi*. Lviv National Art Gallery [in Russian].
- Max, j. Friedländer. (1901). Hans Multscher's altarpiece wings from 1437. Yearbook of the Royal Prussian Art Collections. *National Museums in Berlin — Prussian Cultural Heritage Foundation*, 22, 253—66 [in German].
- Tripps M. Multscher Hans. (1997). In: *New German Biography (NDB)* (Vol. 18, p. 576 f.). Berlin: Duncker & Humblot. ISBN 3-428-00199-0 [in German].
- Ainsworth, M.W., & Waterman, J.P. (2013). German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350—1600. *Metropolitan Museum of Art*. New York, N.Y.
- Nash, S. (2011). *Late Medieval Panel Paintings: Materials, Methods, Meanings*. London: Sam Fogg.
- Gallagher, Michael. (1996). The Passion Scenes of the Wurzacher Altar. Restoration and Painting Technique Interim Report. In: *Yearbook of Berlin Museums*, 38, 201—213 [in German].
- Schiessl, U., Dardes, K., & Rothe, A. (Eds.). (1998). History of Structural Panel Painting Conservation in Austria, Germany, and Switzerland. *The Structural Conservation of Panel Paintings. Proceeding of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24—28 April 1995* (Pp. 200—236). Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Baum, K. von, Neuhoff, T., & Saint-George, C. Von. (2012). Metal leaf application, decorative techniques, and paint application. The artistic signature from a technological perspective. *ZKK* 26, 33—53 [in German].
- Ripko, O., & Ovsiihuk, V. (1982). *Lviv Art Gallery: Album*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lubynskyi, R. (2021). Expertise and problems of attribution of «Carrying the Cross» from the collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery. *Scientific journal*

- ART CULTURE. CURRENT PROBLEMS*, 17 (2), 74—83. Retrieved from: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247971](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247971) [in Ukrainian].
- Lubynskyi R. (2022). Expertise and problems of attribution of the painting «Saints Mary Magdalene, Odile and Clara» (collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery). *Current issues in the humanities*, 55 (2), 65—70. Retrieved from: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-10> [in Ukrainian].
- Lubynskyi, R. (2025). Expertise and problems of attribution of the painting «The Crowning with Thorns» (collection of the Borys Voznytskyi Lviv National Art Gallery). *Scientific journal ART CULTURE. CURRENT PROBLEMS*, 21 (1), 157—164. Retrieved from: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.333497](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.333497) [in Ukrainian].
- Thomas, K.E. (2013). Technical Observation on the Early German Paintings Collection at the Metropolitan Museum of Art. In: Ainsworth, M.W., Waterman, J.P. *German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350—1600*. Metropolitan Museum of Art (Pp. 7—13). New York, N.Y.

Received: 16.01.2026

Accepted: 30.01.2026

Published: 12.03.2026