

УДК: 7.071

Форманюк Тетяна Миколаївна
завідувачка сектору документально-речових фондів,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Орлик Марія Юрївна
художниця-реставраторка станкового живопису,
Національний музей історії України
(Київ, Україна)

Андріанова Олена Борисівна
кандидатка хімічних наук,
директорка,
Бюро науково-технічної експертизи “АРТ-ЛАБ”
(Київ, Україна)
andria.elena@gmail.com

Біскулова Світлана Олександрівна
кандидатка хімічних наук,
провідна наукова співробітниця,
Бюро науково-технічної експертизи “АРТ-ЛАБ”
(Київ, Україна)
sabiskulova@gmail.com

Tetiana M. Formaniuk
Head of the Sector of Documentary and Objects Funds,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

Mariya Yu. Orlyk
Art restorer of paintings,
The National Museum of the History of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)

Olena B. Andrianova
Candidate of Chemical Sciences (PhD),
Director,
Bureau of Scientific and Technical Expertise “ART-LAB”
(Kyiv, Ukraine)

Svitlana O. Biskulova
Candidate of Chemical Sciences (PhD),
Leading researcher,
Bureau of Scientific and Technical Expertise “ART-LAB”
(Kyiv, Ukraine)

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЯ ПЕЙЗАЖУ ОПАНАСА РОКАЧЕВСЬКОГО ЗІ ЗБІРКИ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

STUDIES AND RESTORATION OF OPANAS ROKACHEVSKYI'S LANDSCAPE FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE HISTORY OF UKRAINE

Анотація

Стаття присвячена дослідженню пейзажу художника О. Ю. Рокачевського із зібрання живопису Національного музею історії України, розвідка містить уточнення до наукової атрибуції полотна після проведення техніко-технологічного дослідження в БНТЕ АРТ-ЛАБ та висвітлює хід реставрації твору.

Ключові слова: Національний музей історії України, художник О. Ю. Рокачевський, пейзаж, атрибуція, метод ІЧ-спектроскопії, рентгено-флуоресцентний аналіз (РФА), реставрація.

Abstract

The article is dedicated to the study of the landscapes of the artist Opanas Rokachevskyi from the collection of the painting of the National museum of Ukrainian history. It contains a clarification of the scientific attribution of the painting after carrying out the

technological research in the ART- LAB laboratory and elucidates the process of restoration of the work of art.

Key words: The National Museum of the History of Ukraine, artist Opanas Rokachevskyi, landscape, attribution, method of infrared spectroscopy, X-ray – fluorescent analysis, restoration.

Пейзаж як самостійний жанр живопису у країнах Західної Європи набув поширення в XVI–XVII ст. В українському мистецтві пейзажний жанр у XVIII – першій пол. XIX ст. розвивався лише в межах іконописного мистецтва, що, своєю чергою, у другій пол. XIX ст. стало поштовхом для розвитку пейзажу як окремого академічного напрямку¹.

У XVIII ст. Петербурзька академія мистецтв – головний мистецький вищий навчальний заклад Російської імперії, не приділяла належної уваги навчанню пейзажному живопису. Натомість у Академії існував “перспективний” клас, який мав утилітарне призначення, та ландшафтний клас, у якому навчали зображати вигадані ландшафти². Тодішні пейзажі мали одноманітний “штучний” вигляд: передній план переходив в дальній, омиваючи середній, лінія горизонту була заниженою. Цим художнім прийомом митці налаштовували глядача на замилювання горизонтом та робили картину панорамною. Кольорова гама також не вирізнялася творчими пошуками та різноманітністю – відтінки зеленого кольору здебільшого коливалися від коричнево-зеленого до фісташково-жовтого.

У другій чверті XIX ст. випускники Петербурзької академії мистецтв С. Щедрін, М. Лебедев, Г. Сорока та інші стажувалися за направленням свого навчального закладу за кордоном. Там вони отримували професійні навички, копіюючи рисунки та живописні ландшафти західноєвропейських (переважно італійських) майстрів, оскільки в системі навчання натурна робота вважалася другорядною³. Так російські митці долучалися до загальноєвропейських тенденцій зображення природи.

Після створення в 1863 р. Товариства пересувних художніх виставок пейзаж опинився в центрі пильної уваги майстрів Російської імперії, почалося формування реалістичного пейзажного живопису. В межах академічного живопису українські й російські художники другої пол. XIX ст. поєднували у зображенні природи класичні, романтичні та реалістичні тенденції, найвищої майстерності у створенні пейзажу вони досягли у другій пол. XIX ст.

Один із знайомих художників другої пол. XIX ст. – Опанас Юхимович Рокачевський (1830–1901), з 1863 р. жив та працював у Києві. Він народився в м. Рославлі Смоленської губернії в міщанській родині. В 1852 р. став вільним слухачем Петербурзької академії мистецтв. Закінчивши навчання, в 1860 р. за твір “Портрет матері” отримав звання академіка живопису та чин титулярного радника⁴. Хоча О. Рокачевський був відомою постаттю серед київських митців другої пол. XIX ст., його творчість та особисте життя науковці досі ґрунтовно не досліджували, лише фрагментарно вивчали окремі аспекти біографії митця. Так, мистецтвознавиця В. В. Рубан характеризує О. Рокачевського як “...типового академіста 50–60 рр. XIX ст.”, високо оцінюючи майстерність виконання живописного твору “Портрет дочки”. Решту робіт митця, що зберігаються в Національному художньому музеї України (далі – НХМУ), дослідниця описує як “...зразки типових замовних портретів «середньої руки»”⁵. Згідно з архівними джерелами, картини О. Рокачевського надійшли до Першого державного музею в Києві (художнє зібрання якого передали до фондів колекцій НХМУ) в 1919, 1923 та 1925 рр.⁶.

Як випускник Петербурзької академії мистецтв, О. Рокачевський дотримувався тогочасних мистецьких тенденцій. Переїхавши до Києва в 1863 р., він активно займався викладацькою діяльністю і водночас продовжував розвиватися як творча особистість. У 1866 р. художник їздив за кордон для вивчення мистецтва літографії⁷. Ймовірно, після цієї поїздки Опанас Юхимович зацікавився пейзажним живописом і вирішив спробувати себе в новому жанрі. Розвиток пейзажного живопису та досягнення митців у ньому, особливо після заснування Товариства пересувних художніх виставок, жваво обговорювали в мистецькому середовищі як професійні художники, так і пересічні поціновувачі, і О. Рокачевський не міг цього не помітити.

Олійний живописний пейзаж на полотні із підписом О. Рокачевського з колекції НМІУ є дуже цікавим твором для вивчення питання введення пейзажного жанру у творчість майстрів, які у другій пол. XIX ст. працювали на теренах України. Означений пейзаж має деякі особливості: підпис на ньому поставлено без датування, що нехарактерно для художника, а сам твір технічно має вигляд роботи початківця.

Картина із горизонтальним зображенням обох берегів річки створена у срібно-сірій та рожево-золотавій гамі. Залитий ніжним світлом сонця літній пейзаж із легкими хмаринками на світлому небі та спокійною водяною гладдю за майстерністю виконання помітно поступається іншим відомим творам О. Рокачевського, зокрема портретам. Напевно, автор перебував у стані пошуків, експериментуючи та розкриваючись у новому для себе жанрі⁸. Порівнюючи зображення природи на означеному полотні із творами художників – попередників та сучасників О. Рокачевського – С. Щедріна (1791–1830), М. Лебедева (1811–1837), Г. Сороки (1823–1864), О. Саврасова (1830–1897), І. Сошенка (1807–1867), І. Левітана (1860–

1 Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1978. – С. 257.

2 Русская пейзажная живопись конца 18 – первой половины 19 веков / Авт.-сост. Н. Н. Кузнецова. – Москва: Изобразительное искусство, 1986. – С. 2–3.

3 Манин В. С. Русский пейзаж. – [Москва]: Белый город, 2001. – С. 26.

4 Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва НМІУ / Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ: НМІУ 2019. – С. 477 / [Електронний ресурс]: Науковий вісник Національного музею історії України. – Режим доступу: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/328> (дата звернення: 23.02.2020). – Назва з екрана.

5 Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. – Київ: Наукова думка, 1986. – С. 19.

6 Архів фондової документації Національного художнього музею України. – Оп. 1А. – Спр. 5. – № 1–1520. – С. 80, 241, 248–249.

7 Центральний державний історичний архів України в м. Києві. – Ф. 128. – Оп. 1 друк. – Спр. 899. – Арк. 18

8 Форманюк Т. М., Безпалько В. В. Вказ. праця. – С. 477.

1900), можемо переконалися, що перед нами – академічний пейзаж романтичного спрямування. Простежується ретельність вивчення автором тонких ефектів передачі атмосфери. Безумовно, з такими сильними пейзажистами, як передвижники, О. Рокачевського не можна порівнювати, але в його творі відчувається намагання передати живий, реалістичний колорит зображеної природи та реальний час доби.

Означений “Пейзаж” О. Рокачевського раніше вже комплексно реставрувався. Відомості про місце й час проведення цих реставраційних робіт відсутні, однак між полотном та підрамником виявили конверт із чорно-білою світлиною картини та негативом із фіксацією процесу підведення ґрунту.

У пункті “Збереженість” інвентарної картки картини під № 1874 від 27.07.1948 р. її тогочасний стан охарактеризовано так: “Дуже пошкоджена. З правого боку полотно розірване, фарба в багатьох місцях полущилась”. Зауважимо, що реставраційні роботи, що відбулися приблизно в 1950-х–1970-х рр. (про що йтиметься далі), фактично врятували твір: було укріплено живопис, продубльовано пруги та заплати на воско-смоляну мастику, полотно натягнули на новий розсувний підрамник. Проте реставраційний ґрунт і тонування втрат та потертостей провели непрофесійно, що суттєво і не на краще змінило авторський живопис.

Під час чергового огляду картини у фондосховищі НМІУ у 2018 р. її стан визначили як незадовільний та такий, що вимагав комплексу ґрунтовних консерваційних заходів: зауважено стійкі короблення полотна та відшарування пруг і заплат від дублюючої основи й велика кількість реставраційних записів, що відрізнялися кольором та фактурою. Наприклад, перемальована фігура на передньому плані мала такий комічний вигляд, що навіть певний час авторство О. Рокачевського було під питанням. Зворот картини, крім значних нашарувань мастики, містив просочені клеєм (імовірно, внаслідок проведення укріплення) локальні ділянки та щільні пило-брудові нашарування. Загальне пожовтіння лаку разом із ділянками локально видалення покриття та всіма зазначеними недоліками справляли непривабливе враження.

Після передачі живописного твору у відділ наукової реставрації пам’яток його співробітники зробили детальний опис та здійснили низку досліджень картини. Для проведення техніко-технологічного аналізу авторських та реставраційних матеріалів залучили фахівців Бюро науково-технічної експертизи “АРТ-ЛАБ”. Основа пейзажу – ляне середньозернисте щільне фабричне полотно розміром 48×74 см. Підрамник зі скосами, розсувний у чотирьох напрямках, із частково збереженими клинцями. Розтріпані авторські пруги мали численні втрати. Нерівномірна та неохайна ляна дублююча основа пругів складалася зі склеєних між собою шматків полотна різної щільності та зернистості.

Мікроскопічні дослідження провели за допомогою USB Digital Microscope BW-788 зі збільшенням 25X–200X. Виявлено середньосітчастий кракелюр ґрунтового походження, фрагментовані згустки пожовтілого лаку, локальні структурні забруднення в заглибленнях фактури живопису та у тріщинах кракелюру. Добре простежувався реставраційний, невіриваний у рівень авторського ґрунт – білий, крихкий, часто скупчений у заглибленнях текстури на поверхні авторського живопису. Авторський ґрунт – охристого кольору, тонкий, гладенький, найімовірніше, фабричний.

Авторський живопис виконано в техніці *all’prima* олійними фарбами з великим вмістом білила, досить щільними шарами з поєднанням гладеньких та фактурних поверхонь. Подекуди простежувалися місця збігання фарбового шару, ймовірно, викликаного надлишком олійного в’язива та зсіданням полотна при зміні температурно-вологісного режиму. На старій чорно-білій світлинці, зробленій під час реставрації картини в 1950-х–1970-х рр., бачимо, що втрати живопису на той час становили бл. 20%. Проаналізувавши характер мазків реставраційних записів, співробітники лабораторії з’ясували, що деякі із цих мазків нанесені прозорими шарами, проте частіше вони мали значну товщину та об’єм фарби, зокрема в разі нанесення поверх лакових грубих нашарувань. Усі реставраційні втручання значною мірою виходили на авторську поверхню.

При обстеженні твору в діапазоні ультрафіолетового випромінювання (315–400 нм) виявлено: картина нерівномірно покрита напівпрозорим лаком, що властиво покриттям зі слідами деструкції, має флуоресценцію зеленуватого відтінку, типову для лаків на основі натуральних смол, також містить значні ділянки з повністю видаленим лаковим покриттям (сліди реставраційних промивок). Спостерігалися численні мазки тьмяного фіолетового відтінку – свідчення старих реставраційних втручань, виконаних бл. 50 років тому, зокрема тонування, виконане в нижньому краю полотна довкола фігури хлопчика. Також в УФ-діапазоні помітно, що авторський підпис перебуває під шаром старого лакового покриття. Дослідження в інфрачервоному діапазоні, проведені за допомогою фотоапарата Canon XSi, обладнаного фільтром “Pro-ND IR1K” (1000 нм), виявили авторські зміни композиції, зокрема в розташуванні фігури хлопчика. Підпис “Рокачевські...”⁹ в ІЧ-діапазоні читається чіткіше, ніж у звичайному освітленні, та має чорне забарвлення, характерне для чорних і коричневих залізовмісних пігментів – вохри та умбри. Підпис зроблено згідно із дореформенною орфографією¹⁰.

Методами РФА (прилад Elva X-ART) та ІЧ-спектроскопії (спектрометр Vertex 70 фірми Bruker, Німеччина) встановлено елементний склад пігментів, клеїв, ґрунтів та наповнювачів. У складі ґрунту виявлено свинцеве білило, клей тваринного походження, крейду та баритове білило як наповнювач¹¹. Автор використав свинцеве білило з домішками цинкового, таке

9 У “Систематичному збірнику правил російського правопису” К. Литвиненка в § 6 “Употребление «и»” зазначено: “Буква «и» пишется: <...> 1) Передъ гласными: линия, имѣніе, вліяніе, сіяніе. 2) Передъ полусогласной «й»: жребій, рѣзкій”, див.: *Литвиненко К. А. Систематический свод правил русского правописания. – 3-е изд., исправл. и доп. – Москва: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1915. – С. 5.*

10 У 1917–1918 рр. провели орфографічну реформу: замість літер алфавіту “ѣ” (ять), “ѐ” (фіта), “і” (“і десятирична”) почали вживати, відповідно, “е”, “ф”, “и”. Внаслідок реформи твердий знак (ъ) зник у кінці слів і частин складних слів, але зберігся як розділовий знак, див.: *Реформа русской орфографии 1918 года / [Электронный ресурс]: Википедия. – Режим доступа: http://ru.m.wikipedia.org/wiki/Реформа_русской_орфографии_1918_года (дата обращения: 09.10.2019).* – Название с экрана.

11 *Косолапов А. И. Естественные научные методы в экспертизе произведений искусства // Государственный Эрмитаж. – Санкт-*

поєднання є типовим для живопису останньої третини XIX ст.¹² А у фарбах реставраційних тонувань виявлено цинкове білило з домішками свинцевого. Також встановлено наявність вохри, кадмію жовтого, червоного органічного барвника (крапlak червоний темний), суміші в зеленій фарбі стронціанової жовтої та берлінської лазури, ультрамарину синього та чорного пігменту Ivory black. Наповнювачі – крейда та баритове білило¹³. Як в'язиво, у фарбах використано олію, порівняльний вік якої становить 120–150 років. Натомість у фарбах реставраційних записів порівняльний вік олії – 55–85 років. За допомогою ІЧ-спектроскопії виявлено шелак у складі покривного шару та підтверджено візуальні припущення про використаний попередніми реставраторами для дублювання адгезив – восково-смоляну мастику.

Дослідження матеріалів живопису, склад ґрунту та пігментів, ступінь старіння в'язива засвідчили те, що картина написана в останній третині XIX ст. Це збігається з періодом активної діяльності О. Рокачевського та зацікавленості художньої спільноти новим жанром. Зважаючи на відомості науково-уніфікованого паспорта про те, що в 1948 р. картину ще не реставрували, та завдяки комплексному аналізу реставраційних матеріалів і характеру методик можемо припустити, що реставрація відбулася в 1950–1970-х рр.

На початку реставраційних заходів було вирішено частково потоншити найфактурніші записи, щоб під час проведення процедур укріплення та прасування ці мазки не впресувалися у фактуру авторського живопису. Після пробних зондажів на концентрацію розчинника та тривалість витримування компресу на стабільних ділянках провели пофрагментне потоншення записів. Застосували комбінований розчинник: етиловий спирт + етилацетат + бальзамний терпентин. Компрес витримували протягом 1–1,5 хв., залежно від товщини запису, та знімали верхні шари записів тонким скальпелем і ватними мікротампонами. Роботу проводили під лампою-лупою зі збільшенням 5D. Після демонтажу полотна з підрамника провели механічне видалення заплата та дублюючого шару на пругах. Унаслідок пересихання мастики та втрати нею адгезивних властивостей проводити розшарування було нескладно. Після кропіткого механічного очищення полотна від мастики застосували скипидарні тампони для пом'якшення адгезиву та довибирали його негострим скальпелем. Потім традиційно звели прориви методом “у стик”, застосовуючи лляне кляччя та полівінілбутираль. Після цього полотно можна було розтягувати на робочому підрамнику для усунення стійких деформацій та проведення подальших процедур, зокрема профілактичного укріплення живопису. Заклейку цигарковим папером на попередньо просочені водно-спиртовим розчином ділянки нанесли з 5%-м кролячим антисептованим клеєм із медом.

Зворот картини потребував очищення. Проби методом сухої очистки не дали очікуваного результату. Застарілий бруд та тваринний клей, яким під час попередньої реставрації просочили полотно з лицьового боку, було складно усунути сухим способом без пошкодження волокон полотна; водночас вони спричиняли жорсткість та стійкі короблення. Натомість проби методом вологої очистки були вдалим. Тож зворот очистили теплою дистильованою водою за допомогою ватних тампонів. Зайву вологу із фрагментів ретельно вибирали ватою та шарами фільтрувального паперу. Пластифікацію основи шляхом розпилення здійснили Klucel E – 1%-м водним розчином на основі модифікованої целюлози з низьким коефіцієнтом в'язкості. Накритий фільтрувальним папером зворот основи витримували під пресом до повного висихання. Щоб укріпити зведені прориви та водночас уникнути небажаної в цьому разі процедури загального дублювання, вирішили провести армування місць зведених проривів шляхом підклеювання смуг газу на 6%-й розчин полівінілбутиральної в етиловому спирті із заходом на полотно на 1–1,5 см. Шовковий газ попередньо пофарбовали металомістким барвником у відповідний тон. Конструкція підрамника має типовий характер реставраційних підрамників сер. XX ст., проте він не був відшліфований, мав сколи та гострі кути. Тож реставратори провели очищення водно-спиртовим розчином від поверхневих нашарувань, відшліфували планки підрамника та збільшили кут скосу внутрішніх граней, виготовили кілки та отвори для кріплення, доповнили дрібні втрати деревини. Після дублювання пруг та видалення укріплювальної заклейки полотно успішно натягнули на експозиційний підрамник.

Далі продовжили роботу з лицьовим боком твору: у втрати фарбового шару підвели реставраційний ґрунт на основі тваринного клею та крейди й розпочали другий етап потоншення записів, розташованих поверх лакової плівки, зазначеним розчином. Реставраційні шари, що містилися під лаковою плівкою, після пом'якшення та видалення пожовтілого лаку видаляли диметилсульфоксидом. Дифузна та довготривала дія цього розчинника дала можливість частково потоншити й шар підлакових записів, проте надалі реставраційні шари пом'якшували сумішшю розчинників, зазначених вище. Однак на останньому етапі роботи для зниження ризику пошкодження авторських шарів концентрацію етилового спирту у складі комбінованого розчинника зменшили.

Як зазначалось раніше, внаслідок попередньої реставрації поверхня живопису виявилася надлишково вкрита реставраційним ґрунтом. Його видалення проводили шляхом зволоження теплою дистильованою водою та зняття гострим скальпелем, адже, крім значних за площею прихованих під записами фактурних нашарувань, у фактурі живописного полотна містилися численні затерті ґрунтом заглиблення, помітні під лупою. Після нанесення ізоляційного лакового покриття виконали тонування втрат живопису. Підкладні шари тонувань виконували акварельними фарбами в техніці пуантель, а на завершальних етапах працювали знежиреними олійними фарбами та реставраційним білилом “Maimeri”. Останнім кроком програми консерваційних заходів стало нанесення захисного покриття – дамарного лаку.

Отже, припускаємо, що художник О. Рокачевський, який був фахівцем своєї справи й намагався розвиватися в актуальних

Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. – 170 с.: ил.

¹² Там же.

¹³ Баритове білило – це сульфат барію BaSO₄. Воно має гарний білий колір, проте його показник переломлення досить низький – 1,637, що свідчить про низьку покривність цієї фарби. Вважається, що баритове білило відкрив у 1830 р. Кульман, але найбільш ранній випадок виявлення цієї фарби у ґрунті картини – 1817 р. Із 1830-х рр. баритове білило трапляється у ґрунтах постійно: як у суміші із крейдою та / або свинцевим білилом, так і в чистому складі. Див.: *Косолапов А. И.* Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства... – С. 95.

напрямах мистецтва, робив спроби в новому для себе жанрі, популярному у другій пол. XIX ст. – пейзажному живописі. Використавши науково-дослідні, аналітичні та реставраційні висновки вивчення “Пейзажу” авторства О. Рокачевського та проаналізувавши можливі передумови появи цього твору, ми припускаємо, що полотно створене в 1870-х рр. на території Російської імперії. Також вважаємо успішним результатом реставрації не лише доведення твору до належного стану збереження та надання йому експозиційного вигляду, а й наближення картини до її автентичного вигляду. Тож маємо твір образотворчого мистецтва, введений до наукового обігу з можливістю залучення до проєктів виставкової діяльності музею.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Архів фондової документації Національного художнього музею України. – Оп. 1А. – Спр. 5. – № 1–1520.
2. *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII–XVIII ст. – Київ: Наукова думка, 1978. – 278 с.
3. *Косолапов А. И.* Естественнаучные методы в экспертизе произведений искусства // Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. – 170 с.: ил.
4. *Литвиненко К. А.* Систематический свод правил русского правописания. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1915. – 115 с.
5. *Манин В. С.* Русский пейзаж. – [Москва]: Белый город, 2001. – 632 с.
6. Реформа русской орфографии 1918 года / [Электронный ресурс]: Википедия. – Режим доступа: http://ru.m.wikipedia.org/wiki/Реформа_русской_орфографии_1918_года (дата обращения: 09.10.2019). – Название с экрана.
7. *Рубан В. В.* Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. – Київ: Наукова думка, 1986. – 224 с.
8. Русская пейзажная живопись конца 18 – первой половины 19 веков / Авт.-сост. Н. Н. Кузнецова. – Москва: Изобразительное искусство, 1986. – [комплект з 16 репродукцій].
9. *Форманюк Т. М., Безпалко В. В.* Твори художника О. Ю. Рокачевського з колекції образотворчого мистецтва НМІУ / Науковий вісник Національного музею історії України. – Вип. 4. – Київ: НМІУ 2019. – С. 477 / [Електронний ресурс]: Науковий вісник Національного музею історії України. – Режим доступу: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/328> (дата звернення: 23.02.2020). – Назва з екрана.
10. Центральний державний історичний архів України в м. Києві. – Ф. 128. – Оп. 1 друк. – Спр. 899. – Арк. 18.

REFERENCES

1. Arkhiv fondovoi dokumentatsii Natsionalnogo khudozhnogo muzeiu Ukrainy. – Op. 1A. – Spr. 5. – № 1–1520.
2. *Zholtovskiy P. M.* Ukrainskyi zhyvopys 17–18 st. – Kyiv: Naukova dumka, 1978. – 278 s.
3. *Kosolapov A. I.* Estestvennonauchnye metody v ekspertize proizvedeniy iskusstva // Gosudarstvennyi Ermitazh. – Sankt-Peterburg: Izdatelstvo Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2010. – 170 s.: il.
4. *Litvinenko K. A.* Sistematischeskiy svod pravil russkogo pravopisaniya. – 3-e izd., ispr. i dop. – Moskva: Tipografiya Tovarischstva I. D. Sytina, 1915. – 115 s.
5. *Manin V. S.* Russkiy peyzazh. – [Moskva]: Belyi gorod, 2001. – 632 s.
6. Reforma russkoy orfografii 1918 goda / [Elektronnyi resurs]: Vikipediya. – Rezhym dostupa: http://ru.m.wikipedia.org/wiki/Reforma_russkoi_orfografii_1918_goda (data obrascheniya: 09.10.2019). – Nazvanie s ekrana.
7. *Ruban V. V.* Ukrainskyi portretnyi zhyvopys druhoi polovyny 19 – pochatku 20 stolittia. – Kyiv: Naukova dumka, 1986. – 224 s.
8. Russkaya peyzazhnaya zhyvopis kontsa 18 – pervoy poloviny 19 vekov / Avt.-sost. N. N. Kuznetsova. – Moskva: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1986. – [komplekt s 16 reprodukcii].
9. *Formaniuk T. M., Bezpalko V. V.* Tvory khudozhnyka O. Rokachevskoho z kolektsii obrazotvorchoho mystetstva NMIU / Naukovyi visnyk NMIU. – Vyp. 4. – Kyiv: NMIU 2019. – S. 477 / [Elektronnyi resurs]: Naukovyi visnyk Natsionalnogo muzeiu istorii Ukrainy. – Rezhym dostupu: <http://visnyk.nmiu.com.ua/index.php/nv/article/view/328> (data zvernunnia: 23.02.2020). – Nazva z ekrana.
10. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy v m. Kyevi. – F. 128. – Op. 1 druk. – Spr. 899. – Ark. 18.

Перелік ілюстрацій:

Рис. 1. Художник О. Ю. Рокачевський. Пейзаж. 1870-ті рр. НМІУ.

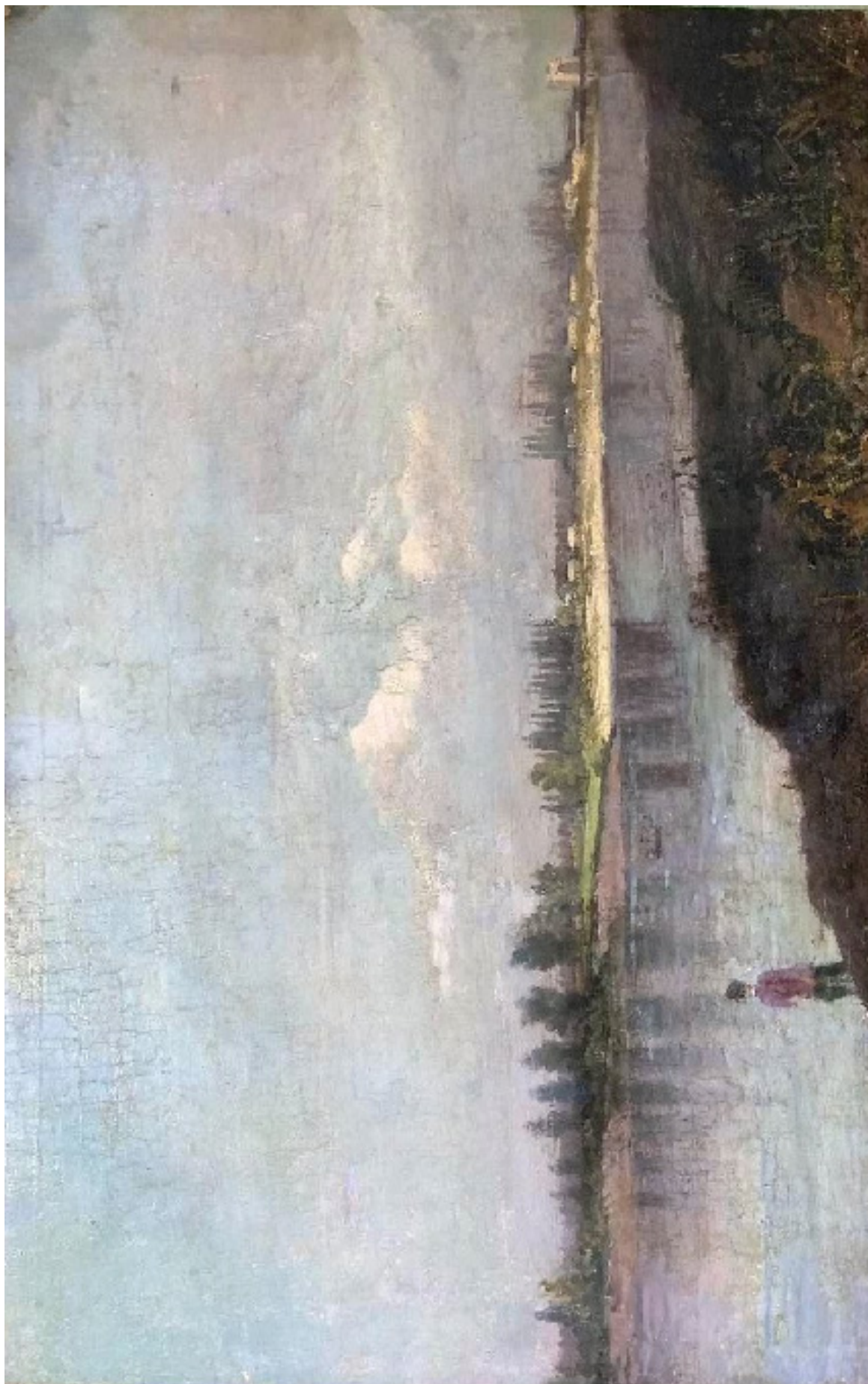


Рис. 1