

Міністерство юстиції України

Національний науковий центр
«Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса»

А. О. Долуда, О. С. Пукліч, Т. С. Манжелій

ДОСЛІДЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ ЖИВОПИСУ ТА ТВОРІВ ІЗ КЕРАМІКИ

Харків
ННЦ «ІСЕ ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса»
2021

УДК 343.98
Д64

Рецензенти:

Ганоцький В. Л., завідувач кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України,
Народний художник України, професор;

Мархайчук Н. В., завідувач кафедри телебачення
Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
кандидат мистецтвознавства, доцент

*Рекомендовано до друку
вченою радою Національного наукового центру
«Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса»
(протокол № 14 від 17.11.2021)
та вченою радою
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(протокол № 15 від 29.10.2021)*

Долуда А. О.

Д64

Дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки / А. О. Долуда,
О. С. Пукліч, Т. С. Манжелій ; М-во юстиції України ; Нац. наук. центр
«Ін-т суд. експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса». — Харків : ННЦ
«ІСЕ ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса», 2021. — 128 с.

ISBN 978-617-8123-00-0

Методичні матеріали призначено для працівників державних спеціалізованих установ, які здійснюють судово-експертну діяльність на підставі законодавства України, і визначають послідовність дій експерта під час дослідження об'єктів живопису та творів із кераміки. Методичні матеріали засновані на наукових положеннях мистецтвознавства й досвіді сучасної практики проведення мистецтвознавчої експертизи.

Рекомендовано до використання в експертній практиці та для підготовки спеціалістів — судових експертів-мистецтвознавців.

УДК 343.98

ISBN 978-617-8123-00-0

© Національний науковий центр «Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса», 2021

© Долуда А. О., Пукліч О. С., Манжелій Т. С., 2021

ЗМІСТ

Частина 1. Методика дослідження об'єктів живопису.	5
1.1. Аналіз літературних джерел із питань дослідження творів живопису, які належать до культурних цінностей, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення	8
1.2. Аналіз і узагальнення експертної практики творів живопису на сучасному етапі	12
1.3. Методи дослідження творів живопису	15
1.3.1. Техніко-технологічні особливості устрою творів олійного живопису на полотні	19
1.3.2. Види кракелюру в творах живопису	20
1.3.3. Визначення ознак несправжностей (неавтентичності) творів олійного живопису	23
1.4. Техніко-технологічні особливості устрою творів темперного живопису.	65
1.5. Визначення типових класифікаційних ознак і критеріїв творів живопису, за якими вони належать до культурних цінностей	77
1.6. Визначення вартості творів живопису, які належать до культурних цінностей і мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення	79
1.7. Алгоритм судового експертного дослідження творів живопису	82
1.7.1. Описування пакування	82
1.7.2. Описування, визначення параметрів, властивостей та особливостей досліджуваних об'єктів	83
1.7.3. Оформлення результатів дослідження.	85
1.7.4. Пакування об'єктів після дослідження	85
1.7.5. Комісійні та комплексні експертизи	85
Висновки до частини 1.	86
Перелік джерел посилання	87

Частина 2. Методичні рекомендації щодо дослідження	
творів із кераміки	89
2.1. Дослідження спеціальних написів або марок (тавр, клейм) на виробах	93
2.2. Дослідження технологічних і художніх ознак створення порцелянових виробів	106
2.3. Дослідження стану керамічних виробів	122
2.4. Послідовність виконання досліджень предметів із кераміки з метою атрибуції	124
Висновки до частини 2.	125
Перелік джерел посилання	126

Частина 1.

**Методика дослідження
об'єктів живопису**

Проблемами, що підлягають вирішенню, є визначення типових класифікаційних ознак творів живопису, за якими вони належать до культурних цінностей та визначенню їх вартості.

Предметом дослідження є методика судової мистецтвознавчої експертизи творів живопису, що визначає порядок дій в визначенні ознак та критеріїв при дослідженні їх автентичності (справжності), належності до культурних цінностей та вартості. Об'єктом дослідження є предмети олійного та темперного живопису.

У сучасній судово-мистецтвознавчій практиці дедалі частіше широко застосовуються загальні і спеціальні терміни та методи дослідження предметів живопису при вирішенні питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення. Але єдиної затвердженої методики дослідження поки що не існує, не зважаючи на значну кількість матеріалів, в яких підкреслюється необхідність створення такої методики.

У судово-мистецтвознавчій експертизі, що аналізує предмети живопису під час вирішення питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення, неприпустима невизначеність у тлумаченні спеціальної термінології та класифікаційних ознак зазначеної продукції.

На сучасному етапі розвитку судового мистецтвознавства не існує посібника, де б було подано визначення, методи дослідження, основні критерії предметів, які застосовують судові експерти у процесі складання висновків дослідження.

Основні завдання роботи:

- добирання та аналізування сучасної літератури з питань дослідження предметів живопису під час вирішення питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення;
- аналізування та узагальнення експертної практики з метою виявлення класифікаційних ознак предметів живопису та створення підходів до вирішення завдань, що ставлять перед експертом;

- визначення предмета та об'єкта судової мистецтвознавчої експертизи творів живопису під час вирішення питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення;
- розроблення типових класифікаційних ознак творів олійного та темперного живопису під час вирішення питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення;
- визначення етапів проведення дослідження об'єктів судових експертиз щодо приналежності їх до культурних цінностей;
- створення методики дослідження автентичності (або несправжності) творів олійного та темперного живопису.

Результатом науково-дослідної роботи є створення методики дослідження експертом предметів живопису під час вирішення питання про належність їх до культурних цінностей, що мають історичне, художнє, етнографічне та наукове значення та визначення їх вартості.

1.1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ ІЗ ПИТАНЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ, ЯКІ НАЛЕЖАТЬ ДО КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ, ЩО МАЮТЬ ХУДОЖНЄ, ІСТОРИЧНЕ, ЕТНОГРАФІЧНЕ ТА НАУКОВЕ ЗНАЧЕННЯ

Експертиза художніх цінностей — вид діяльності, спрямований на виявлення відповідності твору мистецтва даним, що надав замовник [1].

Судова мистецтвознавча експертиза відповідно до Інструкції про призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень [2] є одним з основних видів судової експертизи, але на відміну від інших в Україні вона з'явилася нещодавно, хоча базові підходи загального мистецтвознавства мають багаті традиції. Тому кількість літературних джерел, що висвітлюють проблеми судової мистецтвознавчої експертизи, її методологічну забезпеченість та особливості й аналізують відмінності від суто мистецтвознавчих досліджень, досить обмежена.

Мистецтвознавство — це багатогалузева наука, складовими якої є теорія та історія мистецтва, художня критика, дослідження образотворчого мистецтва, архітектури та пластичних мистецтв. Мистецтвознавча експертиза творів мистецтва, що є одним із інструментаріїв в дослідженні образотворчого мистецтва, є однокорінною з судовою мистецтвознавчою експертизою в тій частині, що співпадає з визначенням твору мистецтва. Для власне мистецтвознавчої експертизи — це кінцева мета, але для судової мистецтвознавчої експертизи — це обов'язкова проміжна стадія, виконання якої дає змогу вирішити решту питань, поставлених слідчими органами. Без виконання стадії визначення твору неможливо вирішувати більшість питань судових мистецтвознавчих експертиз. Цю стадію визначення твору мистецтвознавці відносять до «атрибуції» або «експертизи».

У літературних джерелах Східної Європи до нашого часу відсутня чітка термінологічна визначеність цих понять, наповненість їх змістом та послідовністю дій. Так, наприклад, видатний російський історик мистецтва В. Лазарев під атрибуцією розумів визначення належності твору мистецтва до певного часу, школи або майстра, а експертизу включено в поняття атрибуції, тому що вона є висновком із атрибуційного дослідження, яке (у свою чергу) базується на методах аналізу справжності, що вживають в експертизі [3].

В. Сичов має протилежну думку, він виділяє атрибуцію у вузькому (як визначення припустимого або дійсного автора об'єкта) та широкому значенні слова (як експертизу). Експертиза — це атрибуція в широкому значенні, тобто комплексне дослідження об'єкта за наступними напрямками (розділами експертизи) [4]:

- атрибуція (у вузькому значенні) — визначення припустимого або дійсного автора об'єкта;

- датування — визначення припустимого або дійсного часу створення об'єкта;
- номінація — визначення припустимої або дійсної назви об'єкта та з'ясування (розшифрування) його змісту (сюжету, теми, ідеї та ін.);
- автентифікація — вивчення справжності самого об'єкту, точності його атрибуції, датування та номінації;
- мистецтвознавче дослідження — виявлення художніх особливостей об'єкта та його місця в творчості автора (школи, напрям), історії мистецтва, конкретній колекції та ін.;
- експертна оцінка — визначення вартості (ринкової, аукціонної або страхової) об'єкта з урахуванням результатів експертизи та кон'юнктури на художньому ринку.

Таку саму позицію викладено в статті О. Яхонта [5].

Кількість літературних джерел, що висвітлюють питання судової мистецтвознавчої експертизи в Україні, є незначною, більша частина їх, не розглядаючи методологічні аспекти досліджень, присвячена загальним процесуальним, організаційним, тактичним, правовим і структурним питанням.

У статті «Методичні основи мистецтвознавчої експертизи» [6] авторами була вперше зроблена спроба визначити багаторівневий характер судової мистецтвознавчої експертизи: технологічний (фізико-хімічний) аналіз, що встановлює матеріали, з яких виконано об'єкти дослідження; співвідношення за часом конструктивних елементів, що складають основу; визначення образотворчої частини твору, підписів, написів, монограм (тавр) та ін.; для датування станкової або книжкової гравюри — визначення виробника паперу, на якому її надруковано; в іконографії — проведення стилістичного аналізу, при якому розглядають тему, сюжет, композицію, колорит, кольорові рішення, інші формальні ознаки для ідентифікації належності твору до певного хронологічного періоду, стилю або напрямку, з'ясування місця його створення, авторства тощо.

У статті визначено також завдання мистецтвознавчої експертизи, спрямовані на оцінювання художніх творів із метою їх атрибуції, визначення їх культурної цінності.

В учбово-практичному посібнику М. Щербаковського [7] на основі аналізу слідчої, судової та експертної практик, узагальнення літературних джерел висвітлено процесуальні, організаційні, тактичні та методичні основи проведення судових експертиз взагалі та визначено об'єкти мистецтвознавчої експертизи, діагностичні й ідентифікаційні завдання, які поставлено перед нею.

У виданні «Експертизи в судовій практиці» [8] автори розглядають порядок проведення різних видів судових експертиз (зокрема, мистецтвознавчої), їх призначення та можливості спрямовування експертних висновків на пошук відповідних доказів у судових справах. Зокрема, визначено три основні завдання, які стоять перед мистецтвознавчою експертизою:

ідентифікаційні (містять ідентифікацію твору та встановлення автора), діагностичні (встановлюють художню, культурну або історичну цінність твору, його вік, матеріальну вартість) та класифікаційні (віднесення досліджуваного твору чи виробу до конкретного класу або виду продукції). Крім того, надано загальні положення та особливості проведення мистецтвознавчих експертиз.

Підручник О. Л. Калашникової [9] — перше видання в Україні, в якому систематизовано багаторівневий матеріал, що синтезує елементи різних наук (мистецтвознавства, товарознавства, правознавства та ін.), висвітлено загальні основи мистецтвознавства та технології виготовлення різних видів культурних цінностей, методики атрибуції предметів історичного та художнього значення, сучасні методики встановлення вартості творів мистецтва, основи правового регулювання переміщення культурних цінностей через митний кордон України та порядку оформлення відповідної митної документації.

У статті «Актуальні питання сучасної судової мистецтвознавчої експертизи» [10] дослідники оцінюють сучасний стан та актуальність мистецтвознавчої експертизи, надають визначення «предмету мистецтвознавчої експертизи, який можна окреслити за загальною формулою, що використовується у визначеннях предмету інших судових експертиз, як фактичні дані, що мають значення для справи і пов'язані з встановленням культурної, художньої та матеріальної цінності мистецького твору на основі спеціальних знань в галузі мистецтвознавства».

Працю І. Рудневої та М. Образцової [11] призначено для широкого кола читачів — не тільки для знавців і збирачів антикваріату, але й для художників. У ній висвітлено різні матеріали і техніки декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва, вона містить таблиці та схеми різних тавр, списки майстрів та фірм минулого.

Метою статті «Правове і наукове забезпечення мистецтвознавчих досліджень в Україні: системний аналіз» [12] є вивчення історичних правових і наукових підвалин мистецтвознавчих досліджень і визначення доктринальних засад правового та наукового забезпечення сучасних мистецтвознавчих досліджень в Україні. У ній здійснено першу спробу систематизованого викладу багаторівневого правового та наукового забезпечення мистецтвознавчих досліджень в Україні, що побудована на основі синтезуючих матеріалів різних наук із урахуванням найсучасніших вимог до якості освіти, науки і практики. Оскільки в наш час в Україні не існує жодної концепції правового та наукового забезпечення мистецтвознавчих досліджень, відсутні спеціальні монографії, підручники, посібники, присвячені системному аналізу мистецтвознавчої експертизи, автори цієї статті обґрунтовують необхідність вирішення цієї складної, але цікавої та важливої для суспільства і держави проблеми.

Незважаючи на значне зростання кількості проваджень судово-мистецтвознавчих експертиз, оглядів практики проваджень цього виду експертиз до цього часу не відбулося. Методична база судово-мистецтвознавчої експертизи, яка на сьогодні перебуває у стані становлення та розвитку, представлена лише двома методиками та методичними рекомендаціями з досліджень творів, що носять порнографічний характер, та з досліджень об'єктів нумізматики та фалеристики. Все це в значній мірі сприяє появі помилок під час проведення мистецтвознавчих експертиз, які спричинені відсутністю методології досліджень таких об'єктів, що характерно, в першу чергу, для досліджень творів живопису, скульптури, творів декоративно-ужиткового мистецтва.

Проблема судової мистецтвознавчої експертизи недостатньо вивчена за відсутності доступних методологічних інструментів для її активного використання [13].

Більшість помилок в галузі судової мистецтвознавчої експертизи обумовлені порушенням послідовності процедур дослідження, неправильним використанням засобів дослідження, використанням неприродних технічних та інших засобів дослідження, отриманням неякісного порівняльного матеріалу. На жаль, в Україні відсутня централізована база даних щодо написання картин, виготовлення предметів ужиткового мистецтва, паперу різних років, підписів відомих діячів мистецтва тощо.

До об'єктивних причин експертних помилок в галузі судового мистецтвознавства належить відсутність розробленої та апробованої загальної методики експертного мистецтвознавчого дослідження. Зазвичай висновок експерта-мистецтвознавця — це стислий опис об'єкту дослідження і виклад думки експерта без надання аргументації висновків. Тому необхідно підготувати загальну методику судово-мистецтвознавчої експертизи з обов'язковим позначенням структури експертного висновку, наведенням у дослідницькій частині свідчень про зразки для порівняльного аналізу, описом стадій експертизи, вимог, що пред'являють до ілюстрацій та ін. Наявність такої загальної методики дала б змогу підготувати методики судово-експертного мистецтвознавчого дослідження окремих видів і родів мистецтва.

Отже, літературні джерела з питань судової мистецтвознавчої експертизи в Україні, присвячені загальним процесуальним, організаційним, тактичним, правовим та структурним питанням, не висвітлюють методологічні аспекти зазначених досліджень.

1.2. АНАЛІЗ І УЗАГАЛЬНЕННЯ ЕКСПЕРТНОЇ ПРАКТИКИ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Дослідження художніх творів спочатку передбачає їх детальний візуальний огляд та опис. Документують стан їх збереження з лицьового та зворотного боків, звертаючи увагу на написи, етикетки та інші ознаки, що можуть свідчити про історію створення та існування творів. Далі використовують неруйнівні оптико-фізичні методи аналізу: мікроскопічний, фотографування у відбитих інфрачервоних та ультрафіолетових променях, люмінесценцію в ультрафіолетовому спектрі випромінювання, рентгенографію.

Ці дослідження дають змогу встановити стан ґрунту, фарбових і покривного шарів, виявити наявність авторської підготовки малюнка, підмалювок, фактуру мазка, місця реставраційних втручань тощо. Досліджуючи стан фарбового шару, звертають увагу на наявність кракелюрів та їх вигляд, розташування на площині твору, розміщення авторського напису відносно авторського фарбового шару. Під час дослідження картини видимої люмінесценції та у відбитих ультрафіолетових променях можна зафіксувати наявність грибкових пошкоджень твору, встановити їх стан (діючий чи знешкоджений). Дослідження також проводять за допомогою спеціального устаткування під мікроскопом, в ультрафіолетових та інфрачервоних зонах спектра. Рентгенографічні дослідження дають змогу встановити не тільки техніку виконання твору, а й виявити наявність перепису (тобто попередні живописні шари) [14].

Для вивчення матеріальної складової твору відбирають проби з різних його частин у незначних, але достатніх для виготовлення з них мікрошліфів розмірах із метою подальшого їх використання для визначення як хіміко-фізичних характеристик матеріалів, так і техніки виготовлення твору. Варто зазначити, що для копіїстів і фальсифікаторів творів мистецтва досягнення повної автентичності матеріалів з оригіналом залишається нездійсненим, що полегшує проведення експертизи: вже на етапі порівняння параметрів матеріальної складової досліджуваного твору з відповідними даними можна виявити факт копіювання чи фальсифікації.

У подальшій роботі експерт визначає співвідношення за часом конструктивних і образотворчих частин твору, підписів, монограм, штампів тощо, визначаючи наявність пізніших вставок і реставраційних заповнень, вивчає особливості конструкції, структури та хімічного складу автентичних частин твору. Це дає можливість зробити висновки про відповідність зазначених параметрів часу їх створення, належність творів до локальної художньої школи, авторство тощо [15].

Аналіз індивідуальної манери художника має на меті виявлення типових для нього технічних прийомів роботи, для чого досліджують

особливості фактури фарбового шару, специфіку обробки поверхонь робіт, що представляють інші види мистецтва, з урахуванням різноманіття застосованих технічних засобів і матеріалів.

За потреби проводять почеркознавчий аналіз підписів, написів, монограм, розглядають інші позначення (символіко-алегоричні, геральдичні тощо), важливі для атрибуції твору, визначають співвідношення їх у часі з твором. При цьому інформація про пізніші елементи твору ретельно аналізують різними методами. Підпис чи напис, зроблений пізніше часу створення, інші специфічні додавання та зміни, внесені у твір, можуть належати автору твору чи вказувати на нього. В основі визначення автентичності творів живопису лежить співвіднесення в часі їх конструктивної та образотворчої частин.

Стилістичний аналіз передбачає розгляд теми, сюжету твору, особливостей його іконографії, а також композиції, колориту, колористичного рішення, інших формальних якостей і ознак для віднесення роботи до визначеного хронологічного періоду чи стилю, напряму, з'ясування місця її створення, авторства тощо [16]. При цьому обов'язково беруть до уваги результати технологічного аналізу твору, індивідуальної манери художника та ін. На цьому етапі твір ідентифікують як художнє явище, його стиль, іноді художню школу, час створення (якщо представлено автентичний твір, а не підробку). В усіх випадках для встановлення часу створення твору, художньої школи, стилю, автора важливим критерієм є орнаментика (особливо у творах декоративно-прикладного і народного мистецтва, а також у роботах майстрів-професіоналів, якщо в них є орнаментальні мотиви).

Проводячи експертизи визначних художніх творів для порівняння стилістичних особливостей і творчої манери художника, перевагу віддають оригіналам. Відсутність матеріалів для порівняльного аналізу допускається лише для аналізування робіт маловідомих майстрів із автентичними підписами, оскільки мала популярність автора робить украй рідкою фальсифікацію таких творів.

Важливими є відомості про минуле твору (перебування у колекціях, експозиція на виставках, документальні свідчення тощо). По можливості здійснюють його порівняння з оригіналами робіт іншого майстра (якісними репродукціями з них), роботами інших майстрів визначеного періоду, які належали до однієї школи, працювали в одному географічно визначеному художньому центрі. Також враховують наявні відомості про структуру, матеріал, хімічний склад, стилістичні особливості, манеру виконання творів, які відбирають для порівняння.

Як свідчить практика останніх років в установах, які виконують судово-мистецтвознавчі експертизи олійного та темперного живопису (картин або ікон), головним чином вирішують такі питання.

1. Чи є наданий на дослідження твір живопису автентичним?
2. Яка вартість наданого на дослідження твору живопису?

3. Чи належить наданий на дослідження твір живопису до культурних цінностей, що мають художнє, історичне, етнографічне або наукове значення?
4. Який час створення твору живопису?
5. Яких втрат зазнав твір живопису (вартісних або матеріальних) в результаті впливу зовнішніх факторів (неякісних реставраційних втручань, механічних чи хімічних ушкоджень та ін.)?

Щороку кількість експертних досліджень творів живопису збільшується. Вони є матеріалами проваджень за кримінальними злочинами, що стосуються контрабанди культурних цінностей, шахрайства, крадіжок. Це пов'язано з тим, що значна вартість предметів живопису є запорукою скоєння злочину.

1.3. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

Судова мистецтвознавча експертиза в Україні налічує лише два десятиліття, але за цей час вже досить чітко окреслилося коло питань та об'єктів, що належать до її компетенції.

Для творів мистецтва, що є об'єктами антикварного ринку або музейних колекцій, головним завданням під час їх дослідження є питання автентичності, що врешті решт розуміють як атрибуцію. У мистецькому середовищі визначення автентичності може бути виконано через сукупність дій, притаманних експертизі або атрибуції. Єдине розуміння термінів атрибуція та експертиза на сьогодні відсутнє, адже метою обох понять є встановлення мистецького статусу твору, тому термінологічна проблема до сьогодні є відкритою. За визначенням В. Даля експертиза — огляд, перевірка, розслідування будь-чого експертами та висновок їх про будь-що [17]. За визначенням тлумачного словника В. Т. Бусела експертиза — розгляд, дослідження якої-небудь справи, якогось питання з метою зробити правильний висновок, дати правильну оцінку відповідному явищу [18].

Отже, експертиза художніх цінностей — це вид діяльності, спрямований на виявлення відповідності твору мистецтва даним, що надав замовник. Експерт перевіряє, досліджує твір мистецтва на предмет його автентичності: відповідності заявленому часу створення та належності авторства тому чи іншому митцю. Підсумком роботи є експертний висновок, що підтверджує або заперечує автентичність твору. Суть діяльності експерта можна визначити як ідентифікацію та визначення статусу твору мистецтва, накопичення первинних знань про нього [5]. Експерт повинен в оптимальний строк надати свій висновок. Саме тому експертиза є первинним оперативним етапом у вивченні твору мистецтва, що потребував мистецький ринок. Саме у цьому полягає різниця між експертизою та атрибуцією. Атрибуцію спрямовано на уточнення питань авторства, часу та інших особливостей. Іншими словами, різниця полягає в термінах виконання цих дій.

Деякі автори не бачать різниці між експертизою та атрибуцією, тому що результат та методи досліджень є однаковими. Інші автори вважають, що експертиза є складовою атрибуції або навпаки. У цих термінах можливо сперечатися, але спільним в атрибуції та експертизі на теренах мистецтвознавчої діяльності є те, що предметом досліджень є визначення ідентифікації та статусу твору, яке залежить від автентичності, часу, особливостей та ін., а об'єктом — досліджуваний твір.

Мистецтвознавчу експертизу може проводити як один експерт, так і комісія спеціалістів-мистецтвознавців. Крім того, існує технічна експертиза, в якій результати виражено лише фіксацією матеріальної частини на основі даних різних видів зйомки, рентгенологічних досліджень, хімічного, радіологічного, технологічного та інших аналізів. Але технічна експертиза

є лише частиною мистецтвознавчої. Експертний висновок на сьогодні прагне до комплексності, претендуючи на об'єктивність у визначенні статусу твору. Отже, дві головні частини експертизи та атрибуції містять мистецтвознавчий та технічний аналізи. Завдання експерта-мистецтвознавця на основі попередніх візуальних мистецтвознавчих досліджень окреслити коло питань, які мають вирішити спеціалісти технічних дисциплін (зокрема, матеріалознавці, хіміки, фізики, технологи та ін.), а потім на базі цих окремих результатів досліджень обґрунтувати свої висновки.

Перша частина (суто мистецтвознавча) в значній мірі має суб'єктивний характер, а друга, технічна є об'єктивнішою в момент фіксації, адже її виконують технічними засобами. Але пізніше, під час їх інтерпретації та зведення результати можуть втратити об'єктивність та поставлять під сумнів кінцевий результат. Причиною помилки можуть бути кілька факторів [5]:

- недостатня кількість порівняльного матеріалу (еталонів);
- різниця в зафіксованих наукових даних;
- розходження свідчень літературних джерел і практики;
- неповнота наукового знання про предмет;
- недосконалість використаної апаратури;
- наявність сторонніх втручань та (як наслідок) зміна оригінальної структури твору.

Судова мистецтвознавча експертиза оперує такими самими засобами та методологічною базою, що і мистецтвознавча експертиза творів мистецтв. Єдиною відмінністю є різниця в предметі досліджень в умовах спільності об'єкта досліджень. Предметом судової мистецтвознавчої експертизи є питання, сформульовані слідчими органами, що стосуються досліджуваного об'єкта. При цьому вирішення такого питання неможливе без попереднього вирішення питання ідентифікації та статусу твору. Слід зауважити, що предмет дослідження судової мистецтвознавчої експертизи може в деяких випадках співпадати з предметом дослідження мистецтвознавчих досліджень творів мистецтв. Взагалі, виходячи із завдань, обумовлених предметом дослідження, мистецтвознавча експертиза творів мистецтв (експертиза та атрибуція) є обов'язковою складовою судової мистецтвознавчої експертизи та їй підпорядкована.

До головних завдань цієї складової належать:

- вирішення питання про авторство;
- датування твору;
- визначення школи створення;
- визначення іконографії;
- вирішення питання оригінальності або вторинності твору;
- розмежування типу вторинності (копія, авторський повтор, належність майстерні, колу, школі, імітація, підробка, стилізація);
- визначення стану збереженості;
- визначення художнього рівня твору.

Для вирішення завдань експертизи виконують основні техніко-технологічні дослідження творів мистецтва з деякими варіаціями залежно від різновиду твору.

Як приклад можна навести перелік основних техніко-технологічних досліджень творів живопису, до яких належать такі [19]:

- 1) мікроскопічний аналіз;
- 2) дослідження в УФ-діапазоні випромінювання;
- 3) дослідження в ІЧ-діапазоні випромінювання;
- 4) рентгенографічні дослідження;
- 5) аналіз фактури поверхні;
- 6) аналіз хімічного складу матеріалу твору;
- 7) технологія виготовлення твору.

Кожне з цих досліджень виконують за певними методиками, що мають свої можливості.

Мікроскопічний аналіз є одним із найінформативніших методів дослідження, який дає змогу:

- максимально точно виявити ступінь реставраційних втручань (зокрема, розпізнавати старі тонування та записи, що неможливо виявити в УФ-променях через лакові нашарування). Тільки за допомогою мікроскопічних досліджень можливо помітити реставраційні тонування та записи, що відрізняються від авторського шару за складом пігментів, ступенем прозорості та рельєфом закладання, але майже зрівнялися з ним за прозорістю, близькі за кольором і навіть такі, що мають спільний кракелюр. Їх рентгенівська щільність часом не дає контрасту, тому виявити їх на рентгенограмі так само складно, як і в УФ-променях. Дослідження під мікроскопом дає можливість визначити за залишками фарбового шару вихідну кольорову гаму твору;
- визначити спосіб та час нанесення підпису — чи проставлено її водночас із фарбовим шаром, чи нанесено пізніше по кракелюру, забрудненням, потертостям, реставрації. Навіть не авторський давній підпис із часом набуває спільний з авторським фарбовим шаром кракелюр. Спосіб нанесення підпису має найважливіше значення, тому що почерк автора можливо підробити. Завдання ідентифікації підпису суттєво спрощується, якщо його виконано: а) по сирому, б) по напівсирому фарбовому шару, в) тими самими пастами, якими написано живопис;
- орієнтовно датувати картину на основі аналізу її структури, пігментного складу та способу устрою живопису. Об'єктивні висновки про час створення твору можливі в комплексі з результатами іконографічного, стилістичного та хімічного аналізів;
- виявити вторинність твору, технологічною ознакою якого в окремих випадках є відсутність підмальовка;

- під час вирішення питання про авторство враховують результати всього комплексу досліджень, в якому мікроскопічний аналіз грає важливу роль. Дослідження ґрунту, складу та співвідношення пігментів, визначення послідовності устрою зображуваних деталей, особливостей устрою фарбових шарів дають змогу створити уявлення щодо живописних матеріалів і технічних прийомів конкретного автора, що притаманні індивідуальній манері митця.

Дослідження в УФ-діапазоні випромінювання через люмінесценцію дає можливість отримати та виявити:

- інформацію про стан збереженості твору (втрати та реставраційні втручання);
- згаслі написи та підписи, виконані залізогаловими чорнилами та залізовмісними пігментами;
- окремі датувальні пігменти (наприклад, окис цинку);
- інформацію про глибину розташування підпису (під лаком, поміж лаковими шарами, на поверхні, по втратах, по реставрації), що надзвичайно важливо для ідентифікації твору.

Дослідження в ІЧ-діапазоні випромінювання з використанням ЕОП дає можливість:

- бачити шари живопису, що знаходяться нижче (композиційні зміни або переписки);
- розпізнавати під фарбовим шаром підготувальний рисунок і масштабу сітку за її наявності (особливо важливу інформацію можна отримати під час дослідження підготувального рисунка, який є прихованою технологічною авторською ознакою. Вільний рисунок із правками та композиційними змінами зазвичай свідчить про оригінальність твору. Жорсткий, шкарубкуватий рисунок із обвідкою меж світлотіні та контурів вказує на вторинність твору (так само як іноді наявність масштабної сітки);
- виявляти підписи та написи, нанесені матеріалами, до складу яких входить вуглець;
- виявити згаслі написи та підписи;
- виявляти поверхневі та глибинні реставраційні втручання.

Рентгенографічні дослідження дають можливість:

- визначити стан збереженості твору (втрати, реставраційні втручання, ознаки переводу на нову основу, глибинні дефекти основи);
- ідентифікувати зображення, що знаходиться нижче, а також зміни композиції та правки;
- визначити окремі живописні матеріали;
- схарактеризувати індивідуальні авторські прийоми нанесення ґрунту, устрій фарбового шару та характер мазка під час моделювання форм. Впізнаваність зображення обумовлена особливостями основи, складом ґрунту та фарбових паст, товщиною та кількістю

фарбових шарів, прийомами моделювання форм і типом використаних пензлів, а також наявністю реставраційних втручань, що дає відповідь щодо часу створення твору, приналежності до школи живопису або авторства.

Аналіз фактури живописної поверхні, виконуваний візуально за мікрофотографіями або під мікроскопом, дає можливість:

- отримати інформацію про стан збереженості твору;
- виявити індивідуальні почеркові особливості автора та загальні ознаки, характерні для митців визначеного часу та школи;
- виявити прийоми та послідовність устрою живописної поверхні;
- отримати інформацію про художні матеріали та техніки живопису.

Важливим якісним показником під час аналізування фактури поверхні є співвідношення основи, ґрунту, фарбових і лакових шарів, технічні прийоми устрою живопису, консистенції фарб, конфігурації мазків, тип кракелюру, особливості художніх матеріалів.

Аналіз хімічного складу живописних матеріалів дає можливість отримати дані:

- щодо часу створення твору;
- про індивідуальні технічні прийоми митця та використані матеріали, що можна використати як датувальні та атрибутивні ознаки.

Технологія виготовлення твору є аналітичним підсумковим результатом попередніх досліджень, що дає можливість ідентифікувати та визначити статус твору.

Як відомо, за технікою виконання живопис розподіляють на олійний, темперний, акварельний та енкаустика (віск як речовина, що зв'язує фарби). Якщо два перших різновиди живопису виконують на різних основах (перелік яких досить значний), акварельний — лише на папері (тому для його дослідження використовують загальні методи для графіки), то енкаустика на сьогодні зустрічається досить рідко (вона була поширеною в Давніх Єгипті та Греції, тому в цьому розділі вони не представлені). Відсутній в розділі також фресковий живопис фарбами по вологій штукатурці.

1.3.1. Техніко-технологічні особливості устрою творів олійного живопису на полотні

Виконуючи судові мистецтвознавчі експертизи, де об'єктами досліджень є твори живопису, перед вирішенням будь-яких питань, поставлених слідством, необхідно визначити справжність (автентичність, оригінальність) твору. Від цього залежить добирання методики та результати подальших досліджень. Отже, питання, що в класичному мистецтвознавстві називають атрибуцією, у судовій мистецтвознавчій експертизі є водночас попереднім і головним.

На антикварному ринку (як і взагалі на ринку творів мистецтва) майже завжди були несправжні (неавтентичні) твори. Підробляли їх скрізь і будь-хто, тому навряд чи в майбутньому ця проблема зникне сама собою — адже це надто вигідний бізнес, а гарних і справжніх творів, як відомо, на всіх ніколи не вистачає.

Твори мистецтва є своєрідним і надійним засобом накопичень. Вартість на них із часом тільки зростає. Їх купують, перепродають, крадуть, підробляють, наслідують, дарують. В усіх розвинених країнах існує галузь антикваріату з величезним обігом коштів, що є причиною того, що вони часто стають об'єктами кримінальних проваджень [20, 21].

Живопис є одним із найпоширеніших предметів антикваріату. Як у світі, так і в Україні він є об'єктом правопорушень не тільки в кримінальних справах за статтями про крадіжки, шахрайство, навіть вбивство, а й цивільних (про розподіл майна, компенсацію витрат, повернення боргів та ін.).

Для розуміння сутності дослідження живопису необхідно, перш за все, знати технологію створення творів. Твори олійного та темперного живопису виконують на основі (деревина, полотно, метал, скло, картон, папір), кожен із яких має свій склад, устрій та особливості, що позначаються на їх властивостях і впливають на характер і стан всіх складових живописного твору (зокрема, фарбового шару як найвизначальнішої ознаки). Основа впливає на стан збереженості та особливо на формоутворення кракелюру, що має важливу та суттєву інформативність в експертних дослідженнях творів живопису. Кракелюр на творах, де основою є деревина або картон, з'являється завжди значно пізніше, ніж на основах з полотна, та за формою і розподіленням має іншу характерність, за якою можливо визначати час створення твору.

1.3.2. Види кракелюру в творах живопису

Кракелюр утворюється з різних причин, тому його розподіляють як за формою, місцями орієнтовного розподілу, так і за способом утворення: крупносітчатий, мілкосітчатий, сферичний, павукоподібний, паралельний горизонтальним або вертикальним бортам твору, діагональний, натурального або штучного походження (підроблений). Кракелюр із гострими припіднятими краями, що схожі на розбите скло, прийнято називати жорстким. Інший вид кракелюру зазвичай має округлі краї та має назву м'який, плавучий, розшивчатий.

За місцем початкового утворення та розвиненості кракелюр розподіляють за походженням:

- а) лакового;
- б) фарбового;
- в) ґрунтового походження.

Крім основи, на форму кракелюру впливають технологічні особливості живопису, а саме:

- різновид ґрунту (олійний, клейовий, емульсійний, клеєво-крейда-ний, гіпсовий та ін.);
- техніка живопису (олійний або темперний);
- склад фарби (різновид та розмір (дисперсність) фракції пігментів);
- концентрація та різновид в'язучих (такі, що висихають або напіввисихають) та розчинників;
- товщина живописного шару;
- різновид захисного покриття та його товщина;
- час нанесення покриття на живопис (по сухому або сирому);
- швидкість (температура) висихання живопису.

Різновиди кракелюру містять додаткову інформацію, що дають можливість зробити висновок про автентичність (справжність) твору. Тому кракелюри розподіляють на:

- а) природні, що виникають під час висихання внаслідок різниці фізичних властивостей ґрунту та фарб (різниця в швидкості висихання та зменшенні їх об'ємів призводить до виникнення напруги; тоді, коли напруга перевищує межу міцності на розрив, це призводить до тріщин, які на поверхні живопису утворюють сітку). Такий вид кракелюру повинен мати наскрізний характер, проходячи через ґрунт, живописний шар та захисне покриття, та рівномірно й однаково розподілятися по площині з одноманітною фактурою та складом фарб;
- б) природні, що виникають під дією змін або порушень вологотемпературного режиму (різниця коефіцієнтів розширення матеріалів ґрунту та основи призводить до напруги в ґрунті, внаслідок чого в ньому виникають тріщинки, які згодом розповсюджуються на фарбовий і захисний шари). Крім того, від цього можлива поява мілких осипань ґрунту з фарбовим шаром;
- в) природні, що виникають в результаті вживання живописних матеріалів, схильних до утворення кракелюру (внаслідок взаємодії під час висихання в'язучих речовин із такими пігментами, як крапп-лак або кобальти). Такий самий результат спостерігають у разі накладання світлих фарб на темні та навпаки (внаслідок різної швидкості висихання різних фарб);
- г) природні, що виникають через порушення технології живопису, зокрема кракелюр утворюється:
 - внаслідок надмірної швидкості висихання фарбового шару в поєднанні з неправильною пропорцією матеріалів живописного твору (в'язучих, барвників, пігментів, розчинників та ін.);
 - на поверхні, що не розповсюджується в глибину фарбового шару внаслідок повторних прописок по застарілому (що достатньо висохло) попередньому фарбовому шару;

- на поверхні після покриття товстим шаром захисного лаку по невисохлому (сирому) фарбовому шару у вигляді островків з округленими краями внаслідок збігання лакової плівки;
- на поверхні у вигляді мілкогребінчатих зморшок внаслідок надмірного застосування олій як розчинника під час написання картини;
- у фарбовому шарі у вигляді злущень у разі використання олійних ґрунтів (як фабричних, так і саморобних) внаслідок природно-схильних до неякісного зчеплення з фарбовим шаром (особливо таких, що забруднені або давно виготовлені). Олійні ґрунти спочатку дуже еластичні, але в процесі висихання олія поступово окислюється, втрачаючи еластичність і перетворюючись на ліноксин [22];
- у фарбовому шарі та ґрунті у вигляді спіральних кіл із піднятими краями або у вигляді жорсткого мілкосітчатого кракелюру з піднятими краями з відставанням від основи (внаслідок надлишків клею в складі ґрунту під час його виготовлення);
- у фарбовому шарі та ґрунті з деформацією полотна жорсткого характеру внаслідок використання тонкого полотна на картині з пастозним, корпусним письмом (товстий фарбовий шар);

д) механічного походження, а саме:

- жорсткий кракелюр фарбового шару та ґрунту у вигляді неширокої лінії, вкритої ялинко-подібними тріщинками, що утворюються у разі натискання з тильного боку полотна (внаслідок надлишків клею в складі ґрунту під час його виготовлення);
- кракелюр, утворений впливом будь-якої механічної дії на твір (перенесення, перевезення, удари по основі, вібрація полотна під дією потоків повітря (вентиляція), намотування на вал для тривалого зберігання, або зняття з нього й таке інше);
- кракелюр, утворений під дією вологи, коли змінюється площа й об'єм полотна або після висихання твору намокає прошарок клейового ґрунту, дія якого не вплинула на фарбовий олійний шар живопису. Це призводить до його збігання й утворення випуклостей, які можливо відшаровуються від ґрунту, а їх гребінці утворюють кракелюр.

Отже, кракелюр після визначення причин та характеру його утворення може слугувати для визначення часу створення твору та його автентичності (справжності). Кракелюр на неавтентичних творах із метою видати їх за автентичні утворюють шляхом механічного впливу (що досить легко розпізнати) або шляхом порушення технології живопису (чинники яких зазначено вище). У такому разі необхідно встановити мету цих порушень (чи не навмисні ці дії). Для цього слід брати до уваги результати дослідження стану збереженості всіх структурних складових об'єкту (наприклад, загальне пилове забруднення основи (дошки або полотна з підрамником)

та забруднення всередині кракелюрів, відповідність за часом виготовлення вживаних матеріалів та ін.).

Отже, кракелюр є однією з ознак автентичності (справжності) творів живопису, його досліджують за допомогою мікроскопу типу МБС зі збільшенням від 3 до 100 разів.

1.3.3. Визначення ознак несправжностей (неавтентичності) творів олійного живопису

Наступною ознакою для визначення автентичності твору живопису є технологія нанесення підпису відомого автора, який має за часом нанесення співпадати з часом створення (про що свідчить наявність кракелюру спільного з усіма складовими живопису — ґрунту, фарбового та захисного шару та підпису). На неавтентичних творах фарба в підпису затікає в кракелюр, що досить легко помітити під час дослідження за допомогою мікроскопа. Іноді перед нанесенням із метою попередити затікання фарби в кракелюр на місці підпису наносять лак, однак під час мікроскопічного дослідження підпис виглядає як такий, що висить в просторі.

Трапляються випадки, коли підпис виконують дуже рідкою фарбою (іноді навіть аквареллю або клейовою), щоб запобігти заповненню нею кракелюра (розчинники висихають, а мілкодисперсні барвники малопомітні). До того ж наносять товстий шар захисної плівки. Це так само помітно в мікроскопі. Крім того, поверхню необхідно дослідити в УФ-променях, що дасть змогу визначити втручання в структуру твору. Іноді для того щоб запобігти розпізнаванню втручання в структуру твору, його покривають лаком із додаванням люмінофорів. Тому відповідність технології нанесення підпису досліджують за допомогою мікроскопа та джерела ультрафіолетового діапазону довжини хвиль.

Відповідність почерку автора підпису є однією з найважливіших ознак автентичності твору, яку визначають за методиками судових почеркознавчих досліджень відповідними фахівцями та виконують як комплексну мистецтвознавчу та почеркознавчу експертизу.

Наступною ознакою у дослідженні автентичності (справжності) живописного твору є відповідність хімічного складу барвникових пігментів та їх походження часу вживаності та часу створення твору. Наприклад, якщо у фарбовому шарі твору з підписом автора, який працював у XVIII — у першій половині XIX століття, знаходиться окис цинку (який для фарб почали виготовляти в другій половині XX століття), то твір необхідно визнати неавтентичним (несправжнім). Такий самий висновок можна зробити в разі виявлення в фарбах живопису пігментів, що не співпадають із часом їх відкриття (наприклад, ультрамарину, виготовленого хімічним шляхом та вперше синтезованого 1828 року, або червоного кадмію, відкритого 1907 року та ін.).

Відповідність хімічного складу барвникових пігментів та їх походження часу використання та створення твору є однією з найважливіших ознак автентичності твору, яку визначають за методиками судових хімічних досліджень відповідні фахівці та виконують як комплексну мистецтвознавчу та хімічну експертизу.

До ознак автентичності живописного твору також належить відповідність часу створення матеріалів основи за технологією та матеріалами (наприклад, полотно різниться не тільки матеріалами ниток, а й технологією виготовлення — ручне та фабричне виробництво).

Важливою ознакою автентичності твору є художні особливості, що визначають показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору іншим творам цього автора, підпис якого знаходиться на картині. До таких показників належать:

- 1) стиль та особливості живопису за напрямками (футуризм, реалізм, імпресіонізм, кубізм, фовізм, сюрреалізм та ін.);
- 2) сюжет і зміст зображення;
- 3) спосіб зображення (характерні художні та технічні прийоми);
- 4) загальний художній рівень виконання твору;
- 5) характер будування зображеної композиції;
- 6) використання матеріалів основи (розмір, матеріал, устрій) та живопису (різновид і колір фарб);
- 7) характер і послідовність нанесення фарбових шарів для формування зображення, що визначають рентгенографічним дослідженням твору;
- 8) характерні прийоми в підготовчій стадії живописного зображення (ризунок, проріси, підмальовки);
- 9) особливості відтворення задуму в процесі написання твору (зміни композиції або сюжету, що визначають рентгенографічним дослідженням);
- 10) колористичне вирішення твору;
- 11) техніка нанесення живописних шарів (лесування, алла пріма, пастозне та ін.);
- 12) спосіб нанесення фарбових шарів (шпатель, мастихін, пензлі за різними видами розмірів і матеріалів тощо).

Такі показники досліджуваного твору порівнюють із відповідними показниками творчого спадку автора, викладених у спеціальній літературі (монографіях, каталогах, збірниках статей та ін.), музейних і приватних зібраннях, достовірність яких не потребує підтвердження. Автентичність (справжність) необхідно визначати у творах, які підписані відомими іменами, адже невідомі не потребують підтвердження автентичності. Після цього складають висновок за ознакою відповідності художніх особливостей. Слід зауважити, що ця ознака за деякими критеріями не є категоричною за своїм впливом на висновок внаслідок варіативності, але сукупно з іншими ознаками або у разі розходжень за більшістю критеріїв можливо дійти до негативного висновку.

Під час дослідження автентичності твору характерною ознакою є його стан, за яким можливо припустити час виготовлення. Умови побутування твору завжди накладають відбиток на його стан в результаті не тільки механічного впливу, а й природних фізико-хімічних процесів, що призводять до старіння та руйнації всіх його структурних складових. Навіть якщо твір зберігався в ідеальних умовах, відбиток часу завжди буде помітним. Візуально це позначається на характерній зміні кольору основи, прозорості захисної плівки та наявності кракелюру (який за важливістю показників визначений однією із головних ознак дослідження автентичності творів, наведеної вище). Крім того, наявність попередніх реставраційних втручань за своїми наслідками та характером дають можливість вказувати на їх імітацію.

Фізико-хімічні процеси руйнації та старіння полотна відбуваються особливо швидко у разі порушення вологотемпературного режиму зберігання. Особливо полотно вразливе для високої вологості та сухості, потрапляння прямих сонячних променів, у разі незахищеності від ультрафіолетових променів, забрудненості повітря пилом, який осідає на полотно, сприяє утворенню бактерій та впливає на фізико-хімічні процеси, які відбуваються у волокнах полотна. Загазоване повітря за високої вологості може утворювати пари кислоти, що негативно впливає на полотно [3].

Із часом основа з деревини втрачає вологу (усихає) та деформується, у ній накопичується напруга, що призводить до розтріскування дошок. Через усихання та зменшення площини основи від неї можливе відокремлення та часткова втрата фарбового шару, або виникнення дахоподібного кракелюру. Крім того, деревину можуть пошкоджувати жуки-точильники, деревогризи або мікроміцети та інші біологічні види.

Стан основи значно впливає на найвразливішу частину твору — живопис, який так само зазнає дії часу та механічних ушкоджень. Він може мати часткові втрати різного характеру за різних причин, потертості, згничення, залами, наслідки непрофесійної реставрації, недбалого ставлення або навіть навмисного пошкодження.

Отже, візуальні дослідження стану твору дають можливість отримати суттєву інформацію, яка вплине на висновок щодо автентичності твору живопису. Однак необхідно чітко диференціювати ушкодження — вони можуть бути навмисними з метою зістарити твір (що може призвести до зростання його вартості) та природні, що з'явилися в процесі побутування.

Названі ознаки автентичності (справжності) можуть підштовхнути тих, хто намагається видати неавтентичний твір живопису за автентичний, тобто зробити підробку. Але слід зазначити, що відповідні повні дослідження із застосуванням різних методів і обладнання майже виключають таку можливість. На антикварному ринку доволі часто зустрічаються неавтентичні твори, але фахівець може їх виявити, тому що в одному творі майже неможливо витримати всі ознаки автентичності, у кращому випадку

співпадіння ознак є частковим, а їх виявлення значною мірою залежить від методологічного та технічного забезпечення, фахової підготовки та досвіду виконавця досліджень. Приклади несправжніх творів живопису, виявлених за ознаками автентичності, які є типовими та найпоширенішими, наведено далі (див. рис. 1—67).

Твір, виконаний на полотні з підписом «К. Крыжицкий 1905», належить до неавтентичних. Кракелюр відсутній; підпис від імені Крижицького, який за часом написання не співпадає з часом створення твору, виконано не автором; за тематикою він співпадає з творами К. Крижицького, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, так і за іншими художніми особливостями (рис. 1, 2).



Рис. 1. Неавтентичний твір К. Крижицького (загальний вигляд)



Рис. 2. Неавтентичний твір К. Крижицького (підпис)

Твір, виконаний на старому картоні з підписом «К. Крыжицкий», належить до неавтентичних. Спостерігається кракелюр, що свідчить про певний час побутування твору; підпис від імені Крижицького, який за часом написання не співпадає з часом створення твору, виконано не автором; за тематикою він співпадає з творами К. Крижицького, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, так і за іншими художніми особливостями. Старий твір середини ХХ століття невідомого автора підписано іменем К. Крижицького та видано за його твір (Рис. 3—5).



Рис. 3. Неавтентичний твір К. Крижицького (загальний вигляд)

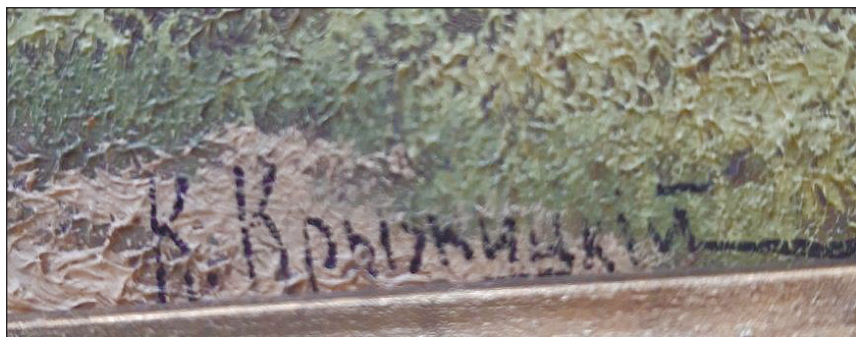


Рис. 4. Неавтентичний твір К. Крижицького (підпис)



Рис. 5. Неавтентичний твір К. Крижицького (зворотний бік основи)

Авторство представленого на рис. 6 твору на полотні в техніці олійного живопису розміром 57×111,2 см за висновками деяких фахівців належить відомому українському пейзажисту С. І. Васильківському. Такий самий твір розміром 63×117 см під назвою «Весна на Україні» знаходиться в збірці Національного художнього музею України. Автори «висновку» засвідчують, що обидва твори мають однакове композиційне та колористичне рішення, але досліджуваний твір написано в окремих частинах більш жорстко та підпис не є авторським. Незважаючи на це, дослідники стверджують, що твір є автентичним, тобто автором твору є Васильківський, авторський підпис не зберігся та нібито був втрачений під час реставрації. Підстав про однакове колористичне та композиційне рішення для визнання автентичним твором Васильківського зовсім недостатньо. Автори «висновку» не аналізують художні особливості, визначені показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору решті творів автора (наприклад, художні особливості та техніка нанесення живописних шарів; спосіб нанесення фарбових шарів; спосіб зображення: характерні художні та технічні прийоми). Відмінність полягає саме в способі та техніці зображення (наприклад, неба). Сукупність цих ознак дає підставу стверджувати про копійність твору Васильківського, тобто виконання його кимось іншим, а не Васильківським.

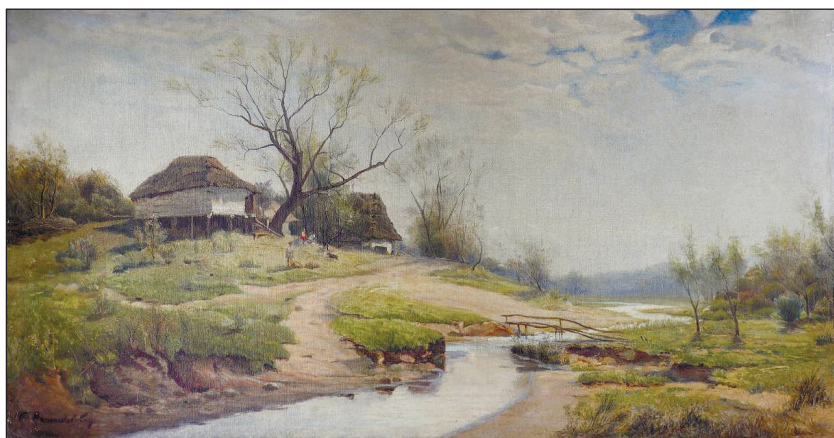


Рис. 6. Неавтентичний твір С. Васильківського (загальний вигляд)

Твори, наведені на рис. 7—11, виконано на старих основах із підписами «Сергій Васильківський», належать до неавтентичних. Спостерігається кракелюр, що свідчить про певний час побутування твору; підписи від імені Васильківського, які за часом написання не співпадають з часом нанесення фарбових шарів, виконано не автором; за тематикою вони співпадають з творами С. Васильківського, але відрізняються як за художнім рівнем виконання, так і за іншими художніми особливостями. Старі твори початку XX ст. невідомих авторів підписано іменем Сергія Васильківського та видано за його твори.



Рис. 7. Неавтентичний твір С. Васильківського (загальний вигляд)

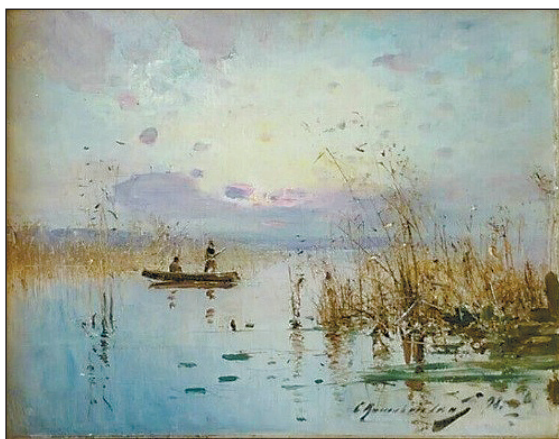


Рис. 8. Неавтентичний твір С. Васильківського (загальний вигляд)



Рис. 9. Неавтентичний твір С. Васильківського (підпис)



Рис. 10. Неавтентичний твір С. Васильківського (загальний вигляд)



Рис. 11. Неавтентичний твір С. Васильківського (підпис)

Твір, виконаний на папері, наклеєному на тоновану під стару фанеру, із підписом «P. Michalowski 18» належить до неавтентичних. Кракелюр відсутній, що свідчить про незначний час побутування твору; підпис від імені P. Michalowski (1800—1855) за часом написання співпадає з часом створення твору, але виконаний не автором; за тематикою він співпадає з творами P. Michalowski, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, так і за іншими художніми особливостями. Як свідчать техніко-технологічні дослідження стану основи, фарбового та захисного шарів, твір сучасного виготовлення та є імітацією, підписаною іменем P. Michalowski та виданою за його твір (рис. 12—15).



Рис. 12, 13. Неавтентичний твір P. Michalowski
(загальний вигляд і фото в УФ-променях)



Рис. 14, 15. Неавтентичний твір P. Michalowski
(зворотний бік основи та підпис)

Твір, виконаний на старому полотні з підписами «п.с 92», «э.п. 93», належить до неавтентичних. Спостерігається значний розгалужений кракелюр природного походження, що свідчить про певний час побутування твору; підпис від імені П. Сведомського, авторство якого стверджують власники, за часом написання співпадає з часом створення твору, але його виконав не автор; за тематикою він співпадає з творами П. Сведомського, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, так і за іншими особливостями. Старий твір поч. XX ст. під час створення невідомим автором був підписаний іменем П. Сведомського та виданий за його твір (рис. 16—19).

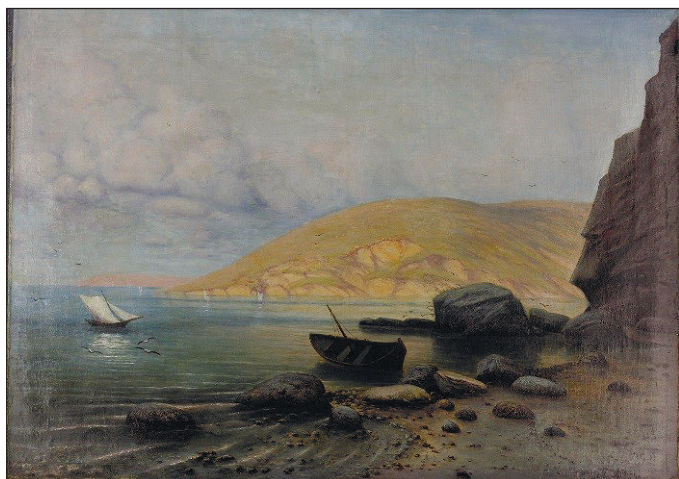


Рис. 16. Неавтентичний твір П. Сведомського (загальний вигляд)



Рис. 17. Неавтентичний твір П. Сведомського (фото в УФ-променях)



Рис. 18. Неавтентичний твір П. Сведомського (зворотний бік основи)



Рис. 19. Неавтентичний твір П. Сведомського (підпис)

Твір, виконаний на фанері з підписом «N. Gontcharowa», належить до неавтентичних. Кракелюр відсутній, що свідчить про незначний час побутування твору; підпис від імені N. Gontcharowa за часом написання співпадає

з часом створення твору, але виконано не рукою автора; за тематикою він співпадає з творами N. Gontcharowa, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, манерою, стилістикою, так і за іншими художніми особливостями. Видатна російська художниця-авангардистка Н. Гончарова (1881—1962) жила у Франції. Як свідчать техніко-технологічні дослідження стану основи, фарбового та захисного шарів, твір сучасного виготовлення та є імітацією, підписаною іменем Н. Гончарової та виданою за її твір (Рис. 20, 21).



Рис. 20. Неавтентичний твір N. Gontcharowa (загальний вигляд)

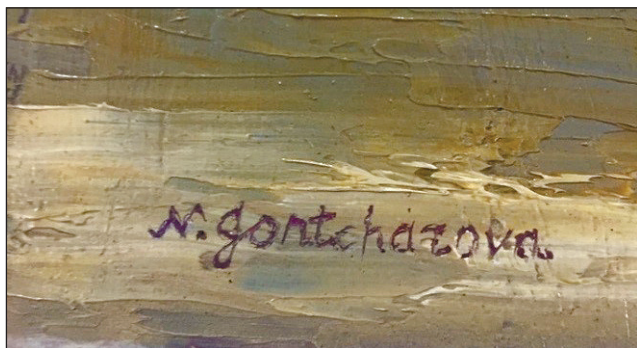


Рис. 21. Неавтентичний твір N. Gontcharowa (підпис)

Твір, виконаний на полотні з підписом «Зарубин», належить до неавтентичних. Кракелюр відсутній, що свідчить про незначний час побутування твору; підпис від імені В. Зарубіна за часом написання співпадає з часом створення твору, але виконано не рукою автором; за тематикою він співпадає з творами В. Зарубіна, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, манерою, стилістикою, так і за іншими художніми особливостями. Зарубін жив у 1866—1928 рр. Як свідчать техніко-технологічні дослідження стану основи, фарбового та захисного шарів, твір сучасного виготовлення та є імітацією, підписаною іменем Зарубін та виданою за його твір (рис. 22, 23).



Рис. 22. Неавтентичний твір В. Зарубіна (загальний вигляд)



Рис. 23. Неавтентичний твір В. Зарубіна (підпис)

Твори, виконані на полотні з підписом «П. Левченко», належать до неавтентичних. Кракелюр природного походження, що свідчить про значний час побутування твору; підпис від імені П. Левченка за часом написання не співпадає з часом створення твору та виконаний не рукою автора. За тематикою він співпадає з творами П. Левченка, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, манерою, стилістикою, так і за іншими художніми особливостями. П. Левченко жив у 1856—1917 рр. Як свідчать техніко-технологічні дослідження стану основи, фарбового та захисного шарів, твори давнього походження, але підписи іменем П. Левченко сучасні (рис. 24, 25).



Рис. 24. Неавтентичний твір П. Левченка (загальний вигляд)



Рис. 25. Неавтентичний твір П. Левченка (загальний вигляд)

На рис. 26 наведено сучасний підпис від імені художника К. Розена (Rosin) на поверхні твору XIX ст. невідомого художника. Навіть ім'я Карла Розена надано неправильно. На поверхні твору спостерігається розгалужений кракелюр різного походження. Помітно затікання фарби в кракелюр та підпис виконаний не К. Розеном, що є ознакою неавтентичності твору.



Рис. 26. Неавтентичний твір К. Розена (підпис)

Твір, виконаний на старому полотні, наклеєному на картон, є неавтентичним. Поверхня фарбового шару має незначний кракелюр як природного, так і механічного походження. Підпис, виконаний пензлем від імені Левітана, виконано водночас із створенням твору, але він не належить Левітану (за транскрипцією не відповідає підписам ані Ісака Левітана, ані його брата Адольфа). Над цим підписом продряпано по сухому значно пізніше ще один такий самий напис із такими самими ознаками. Твір відповідає тематиці творів обох митців, але відрізняється як за художнім рівнем виконання, манерою, стилістикою, так і за іншими художніми особливостями (рис. 27, 28).



Рис. 27. Неавтентичний твір С. Левітана (загальний вигляд)

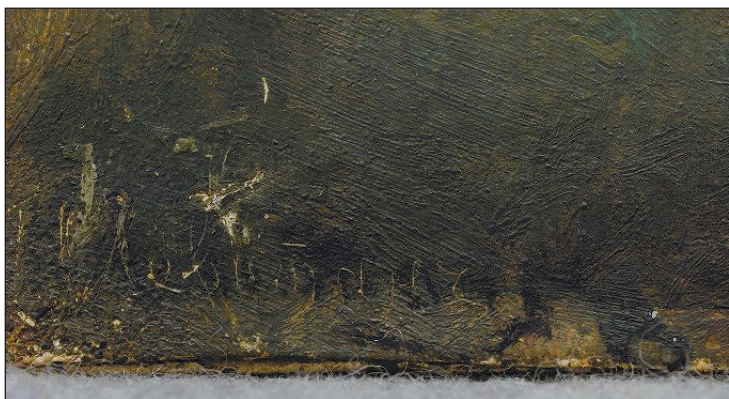


Рис. 28. Неавтентичний твір С. Левітана (підпис)

Твір на полотні сучасного походження з підписом «Б. Колесников». Харківський художник Б. Колесніков жив у 1927—1992 рр. Твір має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих творів майстра. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано водночас із твором. Картину було створено з метою видати її за твір Б. Колеснікова, але вона не є неавтентичною (рис. 29).



Рис. 29. Неавтентичний твір Б. Колеснікова (загальний вигляд)

Твір на полотні сучасного походження з підписом «Ф», що позначає авторство Р. Фалька (1886—1958). Твір має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих творів майстра. Підпис на картині виконано не рукою автора й не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано водночас із твором. Характерний кракелюр, що повинен бути помітним, відсутній навіть під час мікроскопічних досліджень. Картину було створено з метою видати її за твір Р. Фалька, але вона не є неавтентичною (рис. 30, 31).



Рис. 30. Неавтентичний твір Р. Фалька (загальний вигляд)



Рис. 31. Неавтентичний твір Р. Фалька (підпис)

Твір на картоні сучасного походження з підписом «І. Рєпін 1912» має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих творів майстра. Підпис виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано водночас із твором. Характерний кракелюр, що повинен бути помітним, відсутній навіть під час мікроскопічних досліджень. Картину було створено з метою видати її за твір І. Рєпіна, але вона не є неавтентичною (рис. 32, 33).

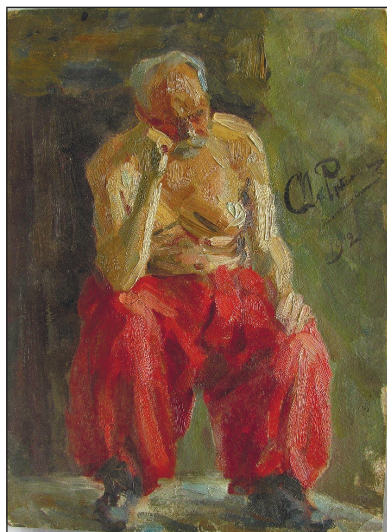


Рис. 32. Неавтентичний твір І. Рєпіна (загальний вигляд)



Рис. 33. Неавтентичний твір І. Рєпіна (підпис)

Твір на старому полотні з підписом «Саврасов», що має свідчити про авторство російського живописця О. Саврасова (1830—1897). Твір має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих творів майстра. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано значно пізніше, тому фарба з підпису затекла в кракелюр, що помітно навіть під час незначного збільшення. Картину було створено невідомим автором, пізніше поставлено підпис із метою видати її за твір О. Саврасова, тому вона не є автентичною (рис. 34, 35).



Рис. 34. Неавтентичний твір О. Саврасова (загальний вигляд)



Рис. 35. Неавтентичний твір О. Саврасова (підпис)

Твір на сучасному спеціально затонованому під старе полотні з підписом «И. Вельць». Твір нагадує тематику робіт автора, але має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих його творів. Підпис на картині виконано не рукою І. Вельца (1866—1926), він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано водночас із твором. Кракелюр помітний тільки механічного походження. Картину було створено з метою видати її за твір І. Вельца, але вона не є автентичною (рис. 36—38).



Рис. 36. Неавтентичний твір І. Вельца (загальний вигляд)



Рис. 37. Неавтентичний твір І. Вельца (зворотний бік основи)

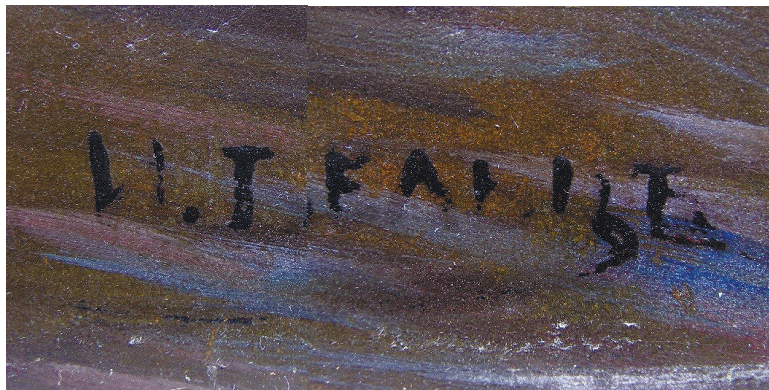


Рис. 38. Неавтентичний твір І. Вельца (підпис)

Твір на старому полотні з написом на зворотному боці «Осень 110×70 х. м. Т. Ябл... 61», який має свідчити про авторство української художниці Т. Яблонської (1917—2005). Твір має значні відмінності в техніці та манері виконання від відомих творів майстра, але схожий за тематикою. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції її підпису. Картину було створено невідомим автором, спочатку вона не мала підпису, який виконано значно пізніше з метою видати її за твір Т. Яблонської, тому вона не є автентичною (рис. 39, 40).



Рис. 39. Неавтентичний твір Т. Яблонської (загальний вигляд)

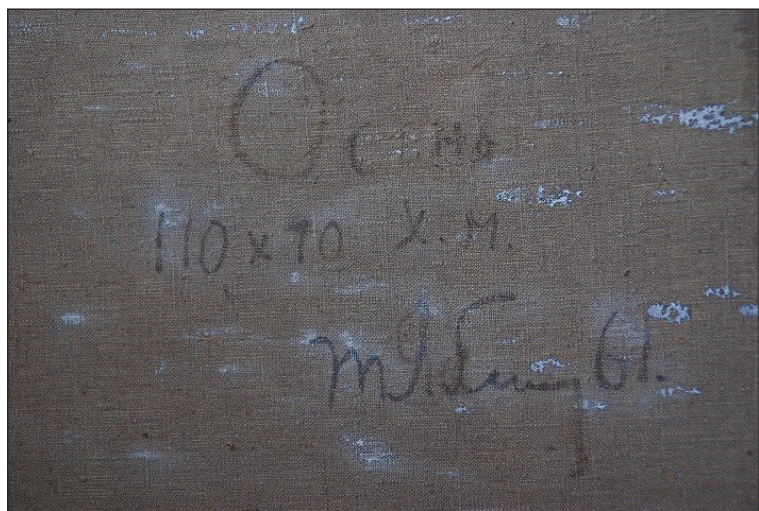


Рис. 40. Неавтентичний твір Т. Яблонської (підпис)

Твір на старому полотні з підписом «Тракал», що має свідчити про авторство художника Л. Тракала (1873—1951). Твір має відмінності в художніх особливостях виконання від відомих творів майстра, але схожий за манерою. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано значно пізніше рідкою фарбою, але фарба з підпису затекла в кракелюр, що помітно під час значного збільшення. Картину намагалися видати за твір Тракала, але вона не є автентичною (рис. 41—43).

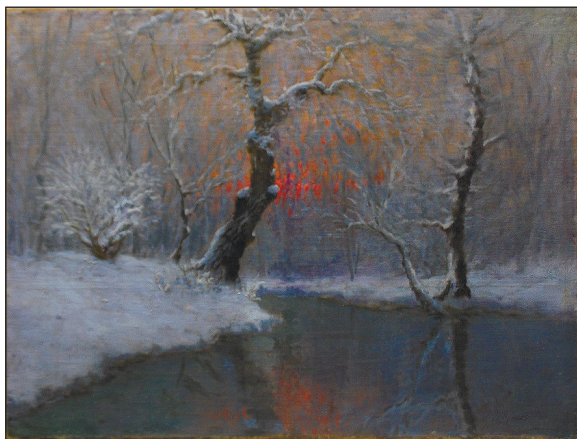


Рис. 41. Неавтентичний твір Л. Тракала (загальний вигляд)



Рис. 42. Неавтентичний твір Л. Тракала (зворотний бік основи)

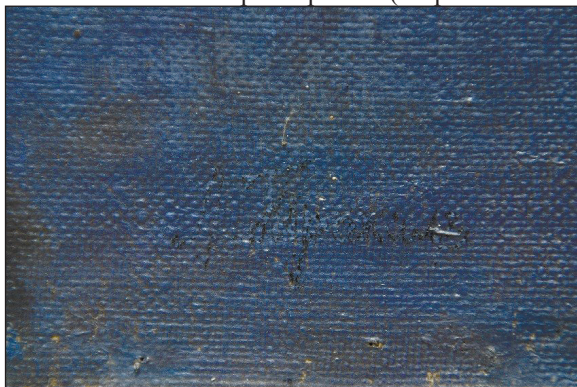


Рис. 43. Неавтентичний твір Л. Тракала (підпис)

Твір на старому полотні з підписом «Г. Харьков СВиногр...91», який мав би свідчити про авторство художника С. Виноградова (1869—1938). Твір має відмінності за манерою виконання та стилем від відомих творів майстра. Підпис на картині виконано чорнилом не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано значно пізніше, фарба з підпису затекла в кракелюр. Картину намагалися видати за твір Виноградова, але вона не є автентичною (рис. 44, 45).

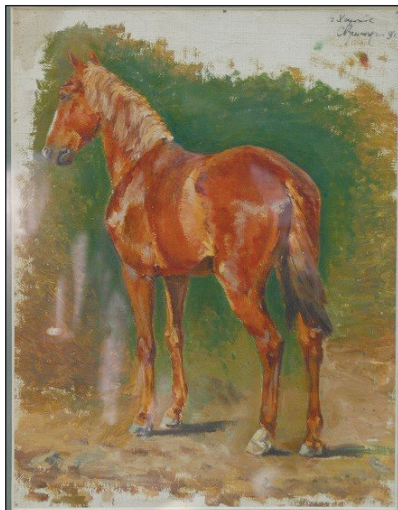


Рис. 44. Неавтентичний твір С. Виноградова (загальний вигляд)

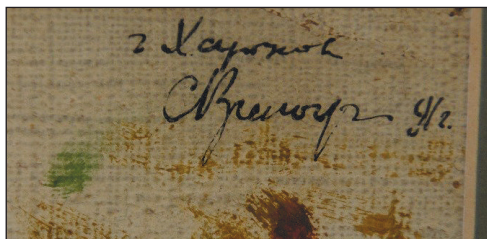


Рис. 45. Неавтентичний твір С. Виноградова (підпис)

Твір на старому полотні з підписом «Н. Klimt» має відмінності за манерою виконання від відомих творів Г. Клімта (1862—1918), але схожий за тематикою. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано значно пізніше, фарба з підпису не затекла в кракелюр, тому що підпис зроблено після нанесення нового захисного покриття. Картину намагалися видати її за твір Клімта (вона є копією картини Х. Макарта (1840—1884) «Слух», що знаходиться в галереї Відня (Австрія). Стару роботу намагалися видати за твір Г. Клімта, тому вона не є автентичною (рис. 45).

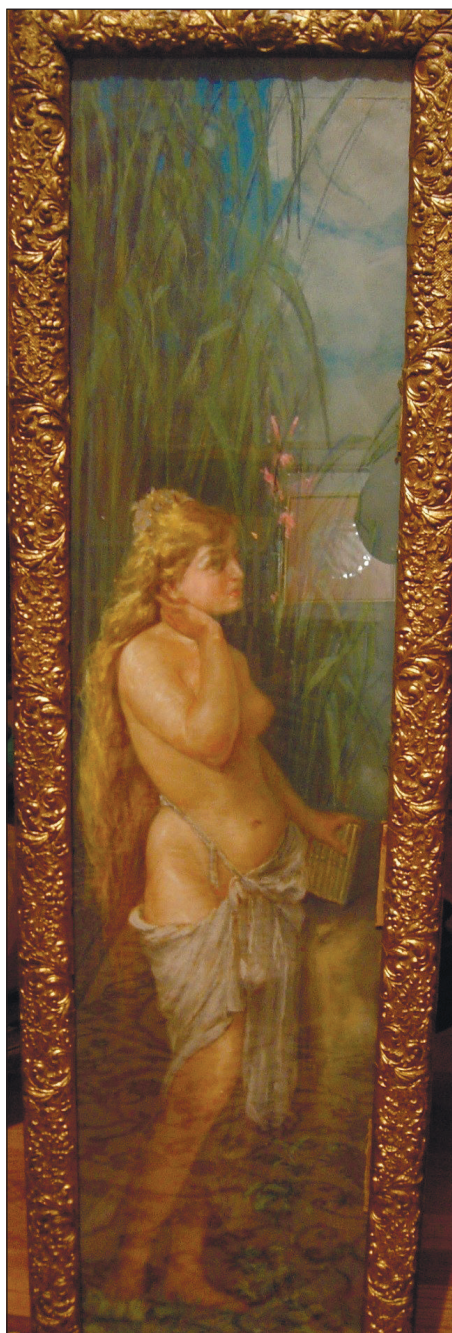


Рис. 46. Неавтентичний твір Г. Клімта (загальний вигляд)

Твір на старому полотні з підписом «Граф Муравйов 1926», що має свідчити про авторство художника В. Муравйова (1861—1940). Твір є старою копією картини цього самого митця, але виконаною не з оригіналу, а з відомої листівки. Тому за колористичним рішенням та художнім рівнем виконання вона не належить до робіт Муравйова. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції його підпису. Підпис виконано по-сухому та водночас із фарбовим шаром, але кракелюр ще не утворився. Картину було створено з метою видати її за твір В. Муравйова, тому вона не є автентичною (рис. 47, 48).



Рис. 47. Неавтентичний твір В. Муравйова (загальний вигляд)

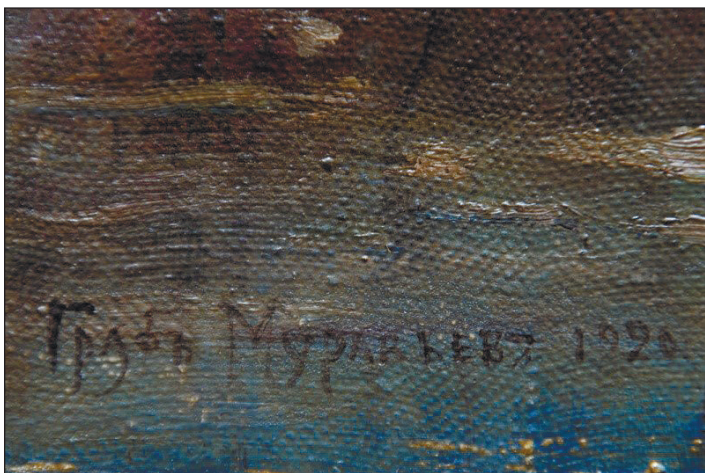


Рис. 48. Неавтентичний твір В. Муравйова (підпис)

Представлені на рис. 49—63 твори виконано у першій половині ХХ ст. та підписано іменами відомих майстрів живопису: М. Беркоса, В. Бакшеєва, І. Прянішнікова, М. Сверчкова, К. Розена, Г. Семірадського, І. Рєпіна. Вони виконані на відповідних основах, їх тематика відповідає зазначеним авторам, але художній рівень та особливості виконання не відповідають авторським. Крім того, підписи виконано значно пізніше по сухому з затіканням фарби в кракелюр та не рукою автора, вони не відповідають транскрипції їх підпису. Картини було створено невідомими авторами, пізніше на них поставили підписи з метою видати їх за твори відомих авторів, але вони не є автентичними.



Рис. 49. Неавтентичний твір М. Беркоса (загальний вигляд)

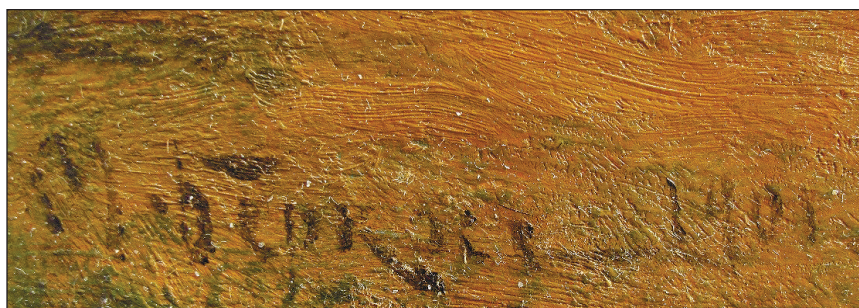


Рис. 50. Неавтентичний твір М. Беркоса (підпис)



Рис. 51. Неавтентичний твір В. Бакшеєва (загальний вигляд)



Рис. 52. Неавтентичний твір В. Бакшеєва (підпис)



Рис. 53. Неавтентичний твір І. Прянішнікова (загальний вигляд)

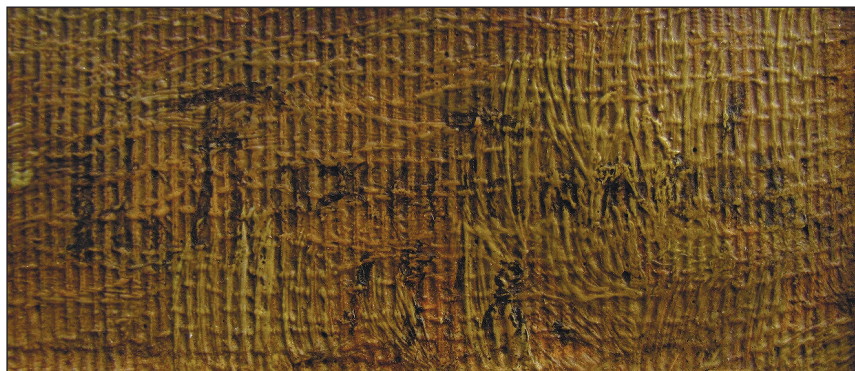


Рис. 54. Неавтентичний твір І. Прянішнікова (підпис)



Рис. 55. Неавтентичний твір М. Сверчкова (загальний вигляд)



Рис. 56. Неавтентичний твір М. Сверчкова (підпис)



Рис. 57. Неавтентичний твір К. Розена (загальний вигляд)

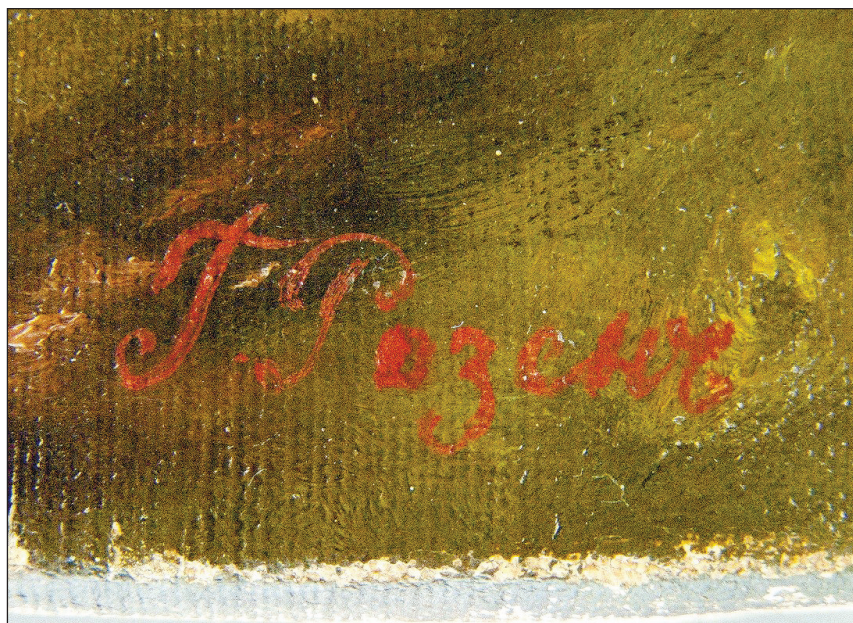


Рис. 58. Неавтентичний твір К. Розена (підпис)

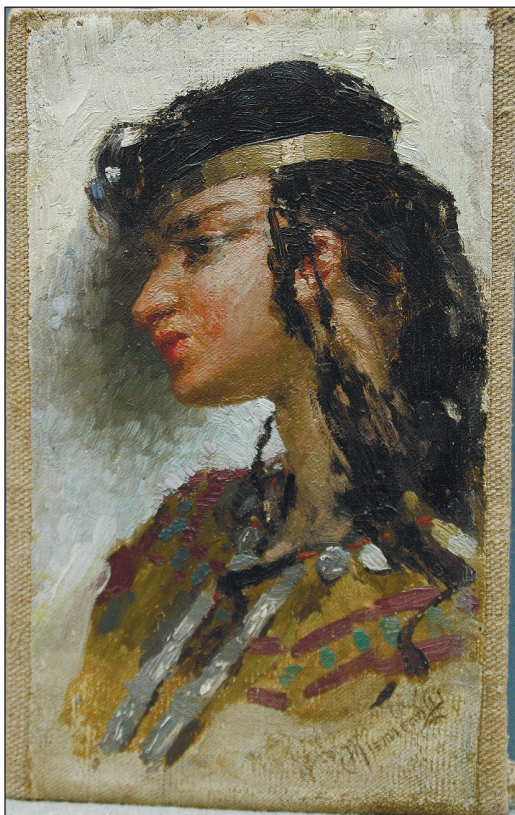


Рис. 59. Неавтентичний твір Г. Семірадського (загальний вигляд)

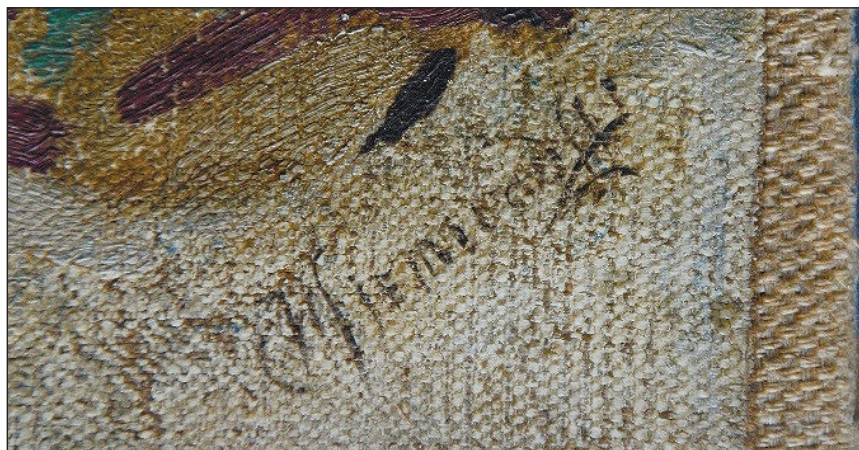


Рис. 60. Неавтентичний твір Г. Семірадського (підпис)



Рис. 61. Неавтентичний твір І. Рєпіна (загальний вигляд)



Рис. 62. Неавтентичний твір І. Рєпіна (зворотний бік основи)



Рис. 63. Неавтентичний твір І. Рєпіна (підпис)

Твір на нестарому полотні з підписом «В. Цветкова», що має свідчити про авторство художниці В. Цветкової (1917—2017), співпадає за тематикою, але має відмінності за художнім рівнем виконання від відомих творів майстра. Підпис на картині виконано не рукою автора, він не відповідає транскрипції її підпису. Підпис виконано водночас із створенням картини. Картину створено з метою видати її за твір Цветкової, але вона не є автентичною (рис. 64, 65).

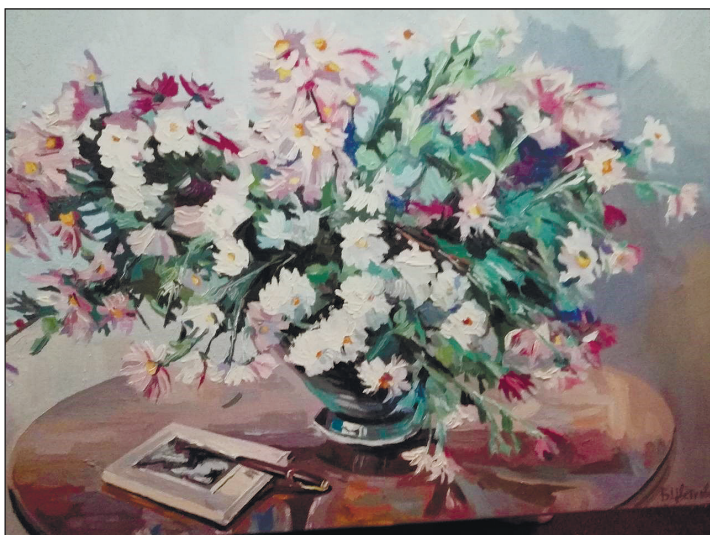


Рис. 64. Неавтентичний твір В. Цветкової (загальний вигляд)

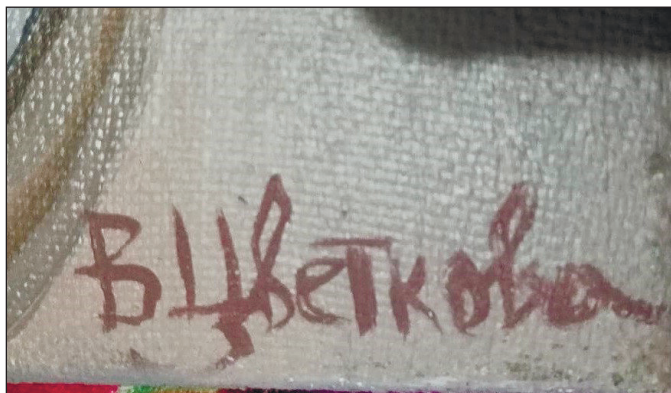


Рис. 65. Неавтентичний твір В. Цветкової (підпис)

Твори на новому тонованому під старе полотні з підписами на зворотному боці «Н. Сверчкова», що мають свідчити про авторство М. Сверчкова (1817—1898), співпадають за тематикою, але мають відмінності за художнім рівнем виконання від відомих творів майстра. Підписи на картинах виконано не рукою автора, вони не відповідають транскрипції його підпису. Підписи виконано водночас із створенням картин. Картини створено з метою видати їх за твори Сверчкова, але вони не є автентичними (Рис. 66, 67).



Рис. 66. Неавтентичний твір М. Сверчкова (загальний вигляд)



Рис. 67. Неавтентичний твір М. Сверчкова (загальний вигляд)

Первинним завданням експертного дослідження твору живопису є визначення його автентичності (справжності), однак не завжди одна з виявлених і значущих ознак неавтентичності має вирішальне значення. Прикладом такого дослідження має бути випадок із експертним дослідженням живописного твору видатного митця М. Бурачека, що свідчить про можливості судової експертизи та методів криміналістики ввести в науковий обіг об'єкти культурної спадщини (зокрема, твори живопису).

На жаль, Україна зазнала багато втрат національного культурного надбання. Сучасний антикварний ринок вражає величезною кількістю неавтентичних предметів (підробок), чи не найбільша доля в них припадає на твори живопису. Коли картина надходить до експерта, то спочатку він цікавиться написами, розташованими як з лицевої, так і зворотної сторін (технологія нанесення, почеркознавчі ознаки виконання). Найчастіше експертів-почеркознавцю доводиться визначати справжність підпису художника, якого вважають автором досліджуваної картини, оскільки кожен митець зазвичай залишає свій посвідчувальний знак (підпис, монограму, запис прізвища) на власних творах. Зразки підписів відомих художників збереглися як на оригіналах їхніх картин, так і в інших друкованих чи рукописних джерелах.

Як уважає відомий вчений М. Морка, підпис безумовно є найважливішим елементом для встановлення авторства твору [23]. Але важко мати абсолютну впевненість її справжності. Якщо експертиза доведе, що написи на картині виконано не рукою автора, то необхідно знайти переконливі аргументи, щоб довести беззаперечність авторства. На жаль, це вдається далеко не завжди, але переконливий висновок про автентичність твору можна отримати тільки в результаті спільної праці експертів різних

спеціальностей — мистецтвознавців, почеркознавців, істориків, а також техніко-технологічних та інших досліджень. Прикладом такої спільної праці є дослідження невідомої широкому колу картини видатного українського митця М. Бурачека. Картина на полотні розміром 62,5×100 см із зображенням пейзажу належала відомому колекціонеру-шевченкознавцю Є. Артеменку та після його смерті перейшла у власність нащадкам (рис. 68).

На лицьовому боці жодні написи, що засвідчували б авторство майстра, були відсутні. На зворотному боці був напис «Бурачек» (рис. 69), що давав підстави вважати автором твору художника-пейзажиста, педагога, сценографа, шевченкознавця, громадського й культурного діяча, дослідника історії вітчизняної культури, одного з перших директорів Харківського художнього технікуму та засновників Української державної академії мистецтв М. Бурачека (1871—1942).



Рис. 68. Автентичний твір М. Бурачека (загальний вигляд)

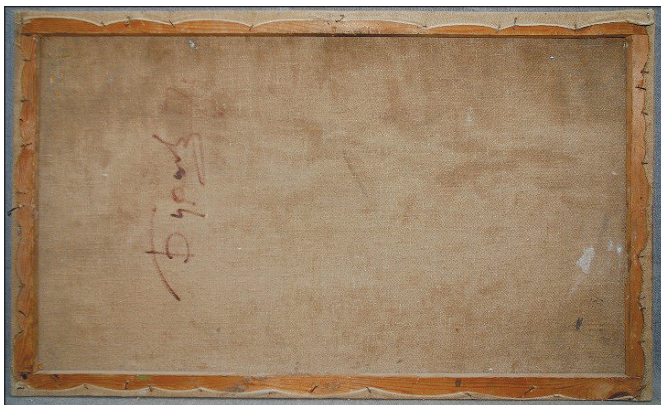


Рис. 69. Автентичний твір М. Бурачека (зворотний бік основи)

Тематика твору, імпресіоністична манера зображення, композиційне рішення та особливості зображення неба підтвердили припущення про авторство твору М. Бурачека, який в своїх численних творах зображував небо, яке він дуже любив, та (як визначає відомий дослідник його творчості В. Петрашик) «якої б пори року чи дня не зображував краєвиди Дніпра — на світанку, на заході сонця, опівдні і в сутінках, під час весняної повені, з хмарами, що насуваються, усі ці твори засвідчують високу майстерність автора, який особливу увагу в цих творах приділяє небу» [24]. Близькість композиційного та колористичного рішення цієї картини, притаманне творам Бурачека особливо помітно в його творах «Дорога до колгоспу», «Колгоспне поле» та «Чернеча гора. Дорога до могили Т. Г. Шевченка. Канів». Тобто художній рівень та особливості манери живопису досліджуваного твору свідчили про ознаки авторства М. Бурачека.

Почеркознавча експертиза цього підпису, яку виконали, порівнюючи з підписами на його автентичних творах, що зберігаються в харківському художньому музеї, дала негативну відповідь про її автентичність. Отже, твір втрачав свої ідентифікаційні ознаки та право на визнання й переходив до розділу якщо не підробок, то творів сумнівного авторства.

Проте іноді трапляється так, що автор із якихось причин не підписує свій твір власноруч, натомість його посвідчує хтось із близьких художника. Експертиза вийшла з цього припущення й почала пошук тих, хто міг підписатися за автора. Найближчим оточенням були дружина та діти. Зразки почерку дружини художника О. Бурачек (Тимофєєвої) знайшлися в архівних записках, де вона звертається до урядових осіб управління мистецтв із проханням організувати посмертну виставку робіт видатного митця та повідомляє, що вона також готова передати картини, які зберігаються у неї вдома (рис. 70, 71). Відомо, що дружина художника вела активну роботу з розшуку та збереження картин свого чоловіка (особливо у післявоєнні роки, оскільки чимало його творів було втрачено).

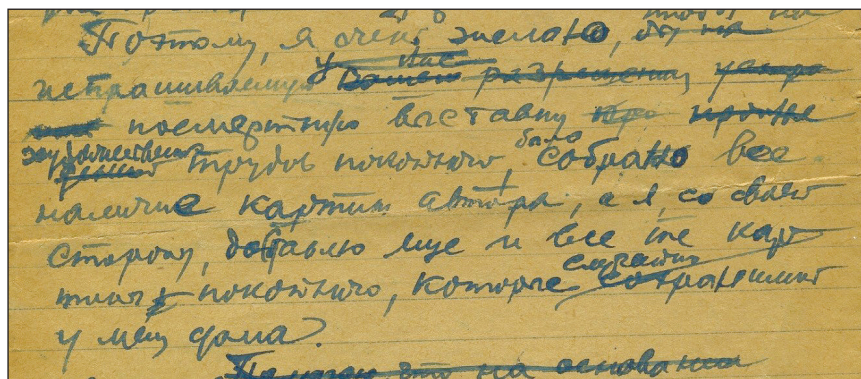


Рис. 70. Архівні записи О. Бурачек (фрагмент)

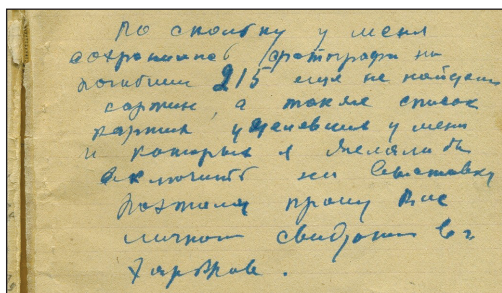


Рис. 71. Архівні записи О. Бурачек (фрагмент)

Аналізуючи досліджувану картину, в експертів виникла версія, що ймовірним виконавцем рукописного напису на її звороті могла бути дружина художника О. Бурачек (Тимофєєва), яка підписала роботу, готуючи її до виставки.

Для перевірки цієї гіпотези було організоване почеркознавче дослідження рукописного напису «Бурачек».

Під час дослідження використовували загальну методику дослідження почерку для ідентифікації виконавця, методику дослідження підписів, рукописних записів і підписів, виконаних на незвичному матеріалі письма незвичними пишучими приладами.

Експерт-почерковознавець установив, що почерк, яким виконано рукописний запис, характеризується стилізованими рухами простої будови, ступінь виробленості яких високий, темп письма — вище середнього. Розмір букв великий і середній, положення поздовжніх осей літер вертикальне та дещо лівонахильне, розгін середній (рис. 72).

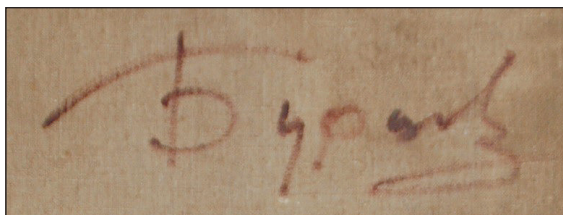


Рис. 72. Досліджуваний рукописний запис

Порівняльним дослідженням описаного рукописного запису зі зразками підпису та почерку дружини художника О. Бурачек (Тимофєєвої) встановлено збіжності всіх зазначених загальних і окремих ознак (форма та напрямки рухів під час виконання елементів літер (зокрема, верхньої частини літери «б», підстрокової частини літери «у» та заключної частини літери «к», ускладненої додатковими штрихами, схожими на розчерк у підписах О. Бурачек)). Крім того, встановлено збіжності таких ознак, як розміщення рухів по горизонталі та вертикалі під час виконання елементів літер «у», «р», «а», їх протяжності тощо (рис. 73).

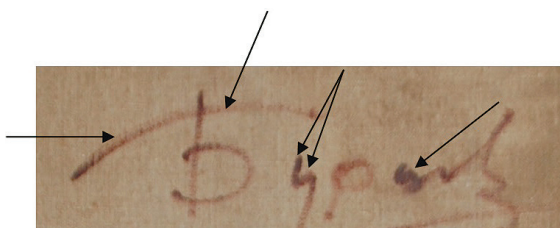


Рис. 73. Досліджуваний рукописний запис

Далі позначено збіжні ознаки з почерком О. Бурачек (Тимофєєвої)
(рис. 74).

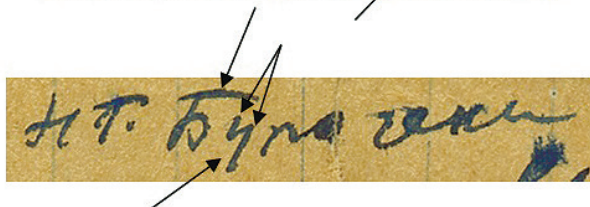
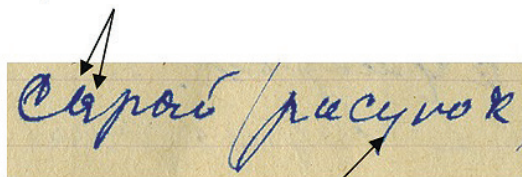
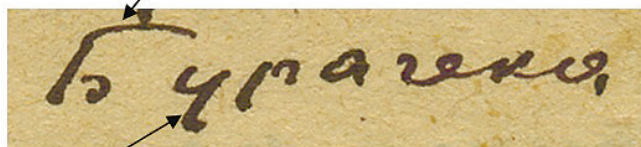
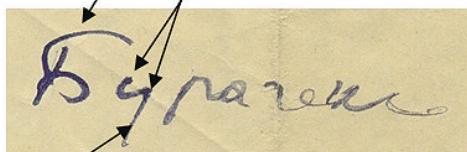
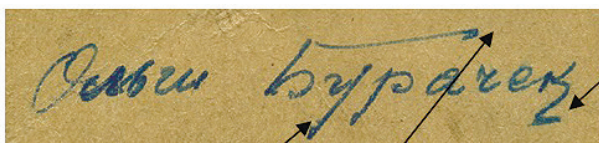


Рис. 74. Зразки почерку О. Бурачек (Тимофєєвої)

Відмічені збіжні загальні й окремі ознаки стійкі, суттєві, утворюють індивідуальну сукупність, достатню для категоричного висновку, що досліджуваний рукописний запис на картині виконано дружиною художника О. Бурачек (Тимофєєвою).

Порівняльний аналіз наданої на дослідження картини з іншими творами М. Бурачека свідчить про загальні риси, притаманні цим творам як за художнім рівнем, так і за композиційним та колористичним рішенням. Під час проведення комплексного судово-почеркознавчого та мистецтвознавчого дослідження експерти встановили, що твір є автентичним, його виконав М. Бурачек. Отже, збережено ще один твір культурної спадщини України та введено в науковий обіг раніше невідомий твір видатного митця.

Наведене розмаїття ознак неавтентичності (несправжності) дає можливість їх впевненого розпізнання під час виконання досліджень із застосуванням відповідних методик та обладнання.

1.4. ТЕХНІКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УСТРОЮ ТВОРІВ ТЕМПЕРНОГО ЖИВОПИСУ

Основою для творів темперного живопису може стати доволі значна кількість матеріалів, але (як свідчить практика судової мистецтвознавчої експертизи) на дослідження надходять твори, виконані переважно на деревині. Ікона на деревині — це живописне зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих і подій Святого Письма, які є відображенням релігійного життя певної групи громадян. Вона також може бути предметом мистецтва, етнографії, історії та ін. Зазвичай притаманність таких ознак призводить до визнання їх приналежності до культурних цінностей. Отже, темперний живопис на деревині (ікони) має свої техніко-технологічні особливості, знання яких визначає як їх атрибуцію, так і автентичність, що є її складовою.

Ікона на деревині має кілька шарів, кожному з яких притаманний свій устрій та технологія нанесення, варіативність якої залежала від часу та місця створення. Розподіл шарів утворював таку послідовність: основа, ґрунт, фарбовий шар, захисний шар.

Основу виконували з дерев'яних дошок, поверх якої шляхом проклейки наносили тканину (іноді папір, дуже рідко — повсть), що могла покривати як всю поверхню дошки, так і окремі її частини за певною схемою. Дошки для ікони мали певний устрій, що відрізнявся як способом обробки, так і конструкцією. Його виготовляли переважно з тієї деревини, дерева яких поширені в цій місцевості.

Ґрунт, що наносили з крейди або гіпсу, мав білий колір і назву левкас. Технологія нанесення та наступної обробки або оздоблення левкасу (зокрема, золочення, карбування по визолоченому левкасу, різьба по левкасу, утворення ліпних рельєфів із левкасу, відтискання рельєфу в сирому левкасі, нанесення зображень прориссю, припорохом чи олівцем) свідчить про авторські джерела походження за географічними, часовими або стилевими ознаками. Використовуючи кольорові пігменти, коли ікону писали в пізній манері із залученням не тільки в'язучої, а й олійної темпер, він мав назву ґрунт. Домішки у вигляді сполук або окремих хімічних елементів, що в невеликій кількості зустрічаються в левкасі, під час їх виявлення так само можуть свідчити про походження твору та бути ознакою автентичності.

Фарбовий шар містить різні фарби, які послідовно наносили на ґрунт, утворюючи композиційне, колористичне та іконографічне рішення, що й визначало художній рівень твору, особливості художніх прийомів, стильових напрямків та уподобань, які були притаманні в різні часи окремим авторам, іконописним школам, осередкам, територіальним утворенням та ін. До цього слід додати важливість технології оздоблення фарбового шару шляхом утворення різного орнаменту чи способу нанесення асису. Ці ознаки є визначальними для атрибуції творів. Крім того, значущою ознакою

є хімічний склад пігментів, використаних у фарбах та в'язучих елементах. Особливо ця ознака є доказовою під час дослідження автентичності твору, коли автори використовують матеріали, що не співпадають у часі їх відкриття та використання.

Покривний шар, що виконував захисні та художні функції, утворювали плівкою затверділої оліфи або олійними лаками, які готували за спеціальними технологіями. Іноді в XVII—XVIII ст. в Україні та Білорусії роль захисної плівки виконував збитий білок курячого яйця.

Додатком до живописної ікони як прикраси доволі часто слугував оклад (переважно з металів, іноді дорогоцінних), який мав свою технологію, особливості та традиції виготовлення.

У XVIII—XIX ст. в Україні набула поширення технологія створення ікон, написаних не темперою, а олією. За своєю технологією та устроєм вони були як подібними, так і відмінними, особливо в підготовці ґрунту, де його роль виконувала проклейка.

Отже, визначення техніко-технологічних особливостей устрою творів іконопису є запорукою вирішення про його автентичність, визначення атрибутивних ознак та наступного формулювання відповіді на поставлені питанням дослідження.

Визначення ознак несправжності (неавтентичності) творів темперного живопису

Послідовність і перелік дій із визначення ознак неавтентичності (несправжності) твору, виконаного за технологією темперного живопису на деревині, здебільшого є такою самою, як і творів олійного живопису. Відмінність дій обумовлено технологічними особливостями як в матеріалознавчих, так і в мистецтвознавчих аспектах.

Дії з визначення автентичності полягають у ретельному дослідженні твору (насамперед, у використаних матеріалах та технології створення), потім співставленні отриманих даних з тими, що мають відповідати визначеній атрибуції (тобто відповідність часу, школі, матеріалам, автору та ін.).

Суто художній, або мистецтвознавчий аспект полягає у художніх особливостях, що визначаються показниками та критеріями відповідності досліджуваного твору іншим творам з визначеною або припустимою атрибуцією, перелік яких надано в п. 3.3.

До ознак автентичності живописного твору (ікони на деревині) належить відповідність часу створення матеріалів основи за конструкцією та матеріалами (наприклад, до XIV ст. давньоруські майстри виготовляли накладні шпуги, що кріпили до дошок цвяхами, після XIV ст. — врізні шпуги різних конструкцій на тильному боці, із XVIII ст. — врізні торцеві шпуги на дошках [25]).

Для того щоб видати сучасний іконописний твір за такий, що був створений за давніх часів і в традиціях та художніх особливостях відомої іконописної школи або напрямку, необхідно витримати всю послідовність технологічного процесу, використати тогочасні матеріали та повторити художні особливості. Крім того, необхідно брати до уваги традиції зображень іконографічних канонів та час канонізації святих. Прикладом є ікона із зображенням Іоанна Кронштадтського, яку видають за твір XIX ст., тоді як цього святого було канонізовано 1964 року (тобто раніше цього часу не існувало навіть його канонізованого зображення).

Ікони на антикварному ринку широко розповсюджені й інколи мають значну вартість. Із кінця XIX ст. на ринку почали з'являтися ікони, які шахраї видають за приналежні до відомих шкіл іконопису або більш раннього часу створення, але вони не є автентичними.

Приклади неавтентичних ікон наведено на рис. 75—90.

Ікону із зображенням святої рівноапостольної цариці Олени виконано на дерев'яній основі XVIII—XIX ст. (рис. 75—77), а матеріали живописного шару та захисного покриття — сучасні. Для надання живописному шарові старого вигляду технічними засобами утворено на поверхні штучний (роблений) кракелюр (рис. 78—80). За цими ознаками ікона належить до неавтентичних.



Рис. 75. Неавтентична ікона св. цариці Олени (загальний вигляд)

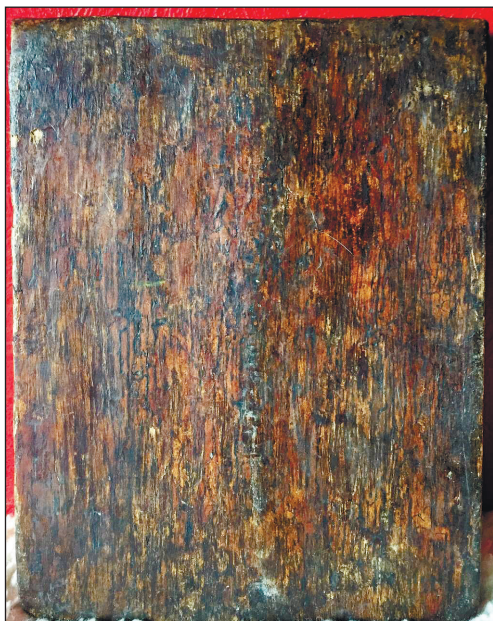


Рис. 76. Неавтентична ікона св. цариці Олени (зворотний бік основи)



Рис. 77. Неавтентична ікона св. цариці Олени (торцеві шпуги, дошка)



Рис. 78. Неавтентична ікона св. цариці Олени (фрагмент)

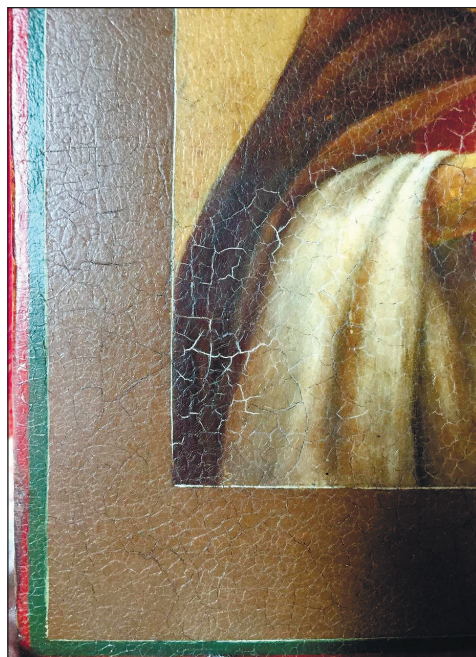


Рис. 79. Неавтентична ікона св. цариці Олени (фрагмент)

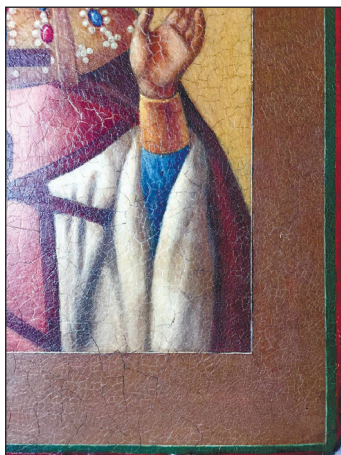


Рис. 80. Неавтентична ікона св. цариці Олени (фрагмент)

Ікона із зображенням святого Сергія Радонезьського з житієм виконана на дерев'яній основі XIX ст. (рис. 81, 82), а матеріали живописного шару та захисного покриття — сучасні. Кракелюр (що має бути) відсутній. Помітні порушення в технології створення фарбового шару (зокрема, асисту (рис. 83—85)) та іконографічному зображенні (наявність чоловічих статевих органів у дияволів (рис. 86). Ікона написана в манері сучасного живопису на низькому художньому рівні. За цими ознаками ікона належить до неавтентичних.



Рис. 81. Неавтентична ікона св. С. Радонезьського (загальний вигляд)



Рис. 82. Неавтентична ікона св. Сергія Радонєжського (зворотний бік)



Рис. 83. Неавтентична ікона св. Сергія Радонєжського (фрагмент)



Рис. 84. Неавтентична ікона св. Сергія Радонежського (фрагменти)

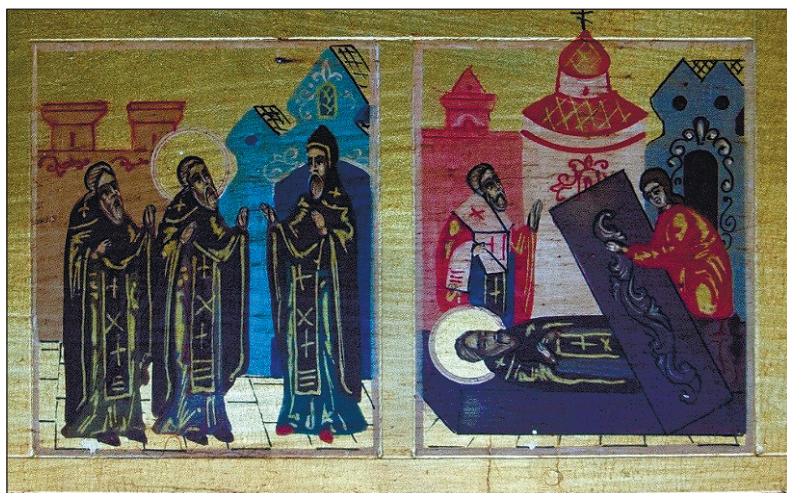


Рис. 85. Неавтентична ікона св. Сергія Радонезьського (фрагмент)



Рис. 86. Неавтентична ікона св. Сергія Радонезьського (фрагмент)

Ікона з зображенням Божої Матері Володимирської зі святими на полях виконана на дерев'яній основі початку XIX ст., на якій первісне зображення було майже втрачене, а матеріали живописного шару та захисного покриття — сучасні. Кракелюр (що має бути) в наявності, але як свідчить рентгенографічний аналіз знаходиться під верхнім шаром живопису та непомітний під час візуального дослідження. Зображення повністю сучасне, однак подається як старе та нібито потерте (частково втрачене). За цими ознаками ікона належить до неавтентичних (рис. 87).



Рис. 87. Неавтентична ікона Богородиці (загальний вигляд)

Ікони із зображенням святого Георгія Переможця (рис. 88) та Божої Матері Неопалима Купина (рис. 89) виконано на дерев'яних основах XIX ст., а матеріали живописного шару та захисного покриття — сучасні. Кракелюр (що має бути) відсутній. Ікони написано в манері сучасного живопису на незначному художньому рівні та з такими самими ознаками й виконавцями, що й ікона, наведена на рис. 87. За цими ознаками ікони належать до неавтентичних.



Рис. 88. Неавтентична ікона Георгія Переможця (загальний вигляд)

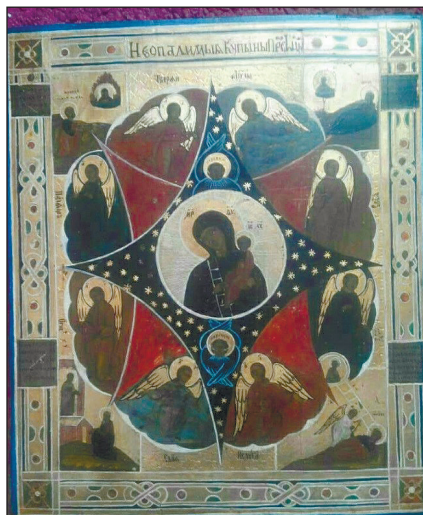


Рис. 89. Неавтентична ікона Неопалима Купина (загальний вигляд)

Ікону із зображенням Божої Матері Неопалима Купина (рис. 90) виконано на дерев'яній основі XIX ст., а матеріали живописного шару та захисного покриття — сучасні. Кракелюр (що має бути) відсутній. Ікону написано в манері сучасного живопису на незначному художньому рівні зі значними порушеннями в послідовності технологічних етапів, що призвело до її швидкої руйнації. За цими ознаками ікона належить до неавтентичних.



Рис. 90. Неавтентична ікона Божої Матері Неопалима Купина (загальний вигляд)

1.5. ВИЗНАЧЕННЯ ТИПОВИХ КЛАСИФІКАЦІЙНИХ ОЗНАК І КРИТЕРІЇВ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ, ЗА ЯКИМИ ВОНИ НАЛЕЖАТЬ ДО КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Приналежність творів мистецтва взагалі і творів живопису зокрема до культурних цінностей є найпоширенішим питанням, що вирішує судова мистецтвознавча експертиза, тому необхідно визначити ознаки, за якими їх оцінювати. Закон України від 21.09.1999 р. № 1068-XIV «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» [26] свідчить, що культурні цінності — об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України (оригінальні художні твори). Тобто ознаками, що спонукають до визнання творів живопису культурними цінностями, є їх відповідний художній рівень, приналежність до історичних подій, явищ та ін., крім того вони мають характерну визначеність щодо етнографії і/або наукове значення. Водночас згідно наказу Міністерства культури і мистецтв України від 22.04.2002 р. № 258 визначено, що твори сучасного мистецтва та живопис, створений після 1950 року, підпадають до «Переліку сувенірних виробів, предметів культурного і ужиткового призначення серійного і масового виробництва, на вивезення яких дозвіл Державної служби контролю не потрібен» [27]. Тобто до культурних цінностей живопис може не належати за ознакою часу створення.

Тож до культурних цінностей належать твори живопису, що мають зазначені вище ознаки. У свою чергу кожна з ознак має свої критерії, визначення яких дає можливість відповісти на питання про належність їх до культурних цінностей.

1. Художній рівень творів живопису — комплексний показник художньої (композиційної) досконалості твору, що визначається ознаками композиційної єдності, конструктивної доцільності, гармонійності, закінченості та відповідності цілісності та загального колористичного рішення. Високий художній рівень забезпечує ефективне застосування засобів композиції: пропорцій, ритму, модуля, контрастів, нюансів, фактури, рисунку і т. ін. [29]. Залежно від сукупності та поєднання засобів, що притаманні досліджуваному твору, фахівець зможе диференціювати художній рівень як високий, достатній, низький, значний, незначний та ін. Слід зауважити, що художність — це властивість твору, що свідчить про його відповідність визначеному стилю та прийомам, а також розвиненому естетичному смаку. Критерій, який характеризується за ознакою відповідності художнього рівня твору живопису та дозволяє віднести його до культурних цінностей, визначають як високий, значний або достатній.

2. Приналежність до історичних подій, явищ тощо — ознака, яку визначено критерієм наявності або відсутності свідчень про володіння або авторство твору відомими історичними діячами, належність його до історичних подій або рідкісне зображення, що зафіксувало історичне явище, подію, характерний історичний типаж тощо. Цей критерій твору живопису дає змогу віднести його до культурних цінностей завдяки наявності таких свідчень.
3. Визначеність щодо етнографії — ознака, що свідчить про притаманність твору характерних рис щодо етнографічних визначень, процесів, явищ, свідчень та ін. Етнографія — суспільствознавча наука, об'єктом дослідження якої є народи, їхня культура та побут, походження (етногенез), розселення, процеси культурно-побутових відносин на всіх етапах історії людства [29]. Критерій, який характеризується за ознакою визначеності щодо етнографії твору живопису та дає змогу віднести його до культурних цінностей, визначається наявністю або відсутністю цих характерних рис.
4. Наукове значення — ознака наявності нових наукових знань, що зазвичай можуть міститися на емпіричному й теоретичному рівнях, кожний із яких послуговується особливими методами дослідження та має різне значення для наукового знання загалом. Критерій, який характеризується за ознакою присутності наукового значення твору живопису та дає підстави віднести його до культурних цінностей, визначено його наявністю або відсутністю.
5. Час створення — ознака, що враховує вік твору живопису. Якщо за результатами дослідження встановлено, що твір живопису виконано до 1950 р., то виносять рішення про те, що до культурних цінностей він не належить саме за цією ознакою (для його віднесення до культурних цінностей необхідно мати одну з чотирьох ознак, наведених вище). Якщо твір живопису створено після 1950 року, то він може належати до культурних цінностей. Ця ознака належить не до основоположних, а до допоміжних і попередніх.

Отже, належність твору живопису до культурних цінностей визначають ознаки, що містить Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей».

1.6. ВИЗНАЧЕННЯ ВАРТОСТІ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ, ЯКІ НАЛЕЖАТЬ ДО КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ І МАЮТЬ ІСТОРИЧНЕ, ХУДОЖНЄ, ЕТНОГРАФІЧНЕ ТА НАУКОВЕ ЗНАЧЕННЯ

Дослідження вартості творів живопису, кількість яких останнім часом значно збільшилася, проводять як за кримінальними, так і за цивільними справами.

«З'ясувати справжню ціну будь-якого товару можна лише за умови його продажу. Ціна при цьому завжди буде мати характер компромісу між покупцем, який зі свого боку згоден платити, але не більше тієї суми, яку він може собі дозволити, і продавцем, який не хоче продати товар дешевше, ніж він це собі уявляє» [30]. Але це фактична вартість твору, впевнитися в справжності якої можливо тільки в разі виконання цієї операції. Під час виконання судових експертних досліджень такої можливості немає, тому мова може йти лише про прогнозовану вартість, яка повинна якомога більше співпадати з фактичною.

Тобто в судовому мистецтвознавчому експертному дослідженні прогнозована та фактична вартість твору живопису здебільшого є однаковою та залежить від багатьох чинників. У першу чергу це чинники якості твору, до яких можна віднести такі показники: ступінь визнання автора, розмір, тематика, композиція, колористика, техніка виконання, матеріал основи, час створення, приналежність до історичних подій чи постатей, наявність підтверджених свідчень про твір та його побутування, художні особливості та ін. Причому переважне значення кожного з цих чинників в конкретному випадку має вирішальний характер.

Деякі автори пропонують вживати коефіцієнти чинників, що виражаються конкретними цифрами [31, 32, 33], але чисельне значення цих коефіцієнтів є однозначно суб'єктивним рішенням, що залежить від ступеня фахової підготовки експерта. Крім того, певні додаткові труднощі виникають під час визначення так званої базової вартості, до якої застосовують коефіцієнти.

У другу чергу оціночна вартість (фактична та прогнозована) залежить від так званих ситуативних чинників, до яких належать місце продажу (світові брендові аукціони, магазини, інтернет-майданчики, дилери, блошині ринки тощо), постать продавця (фізична або юридична особа), спосіб оплати (готівкою чи безготівково) і навіть вид валюти. Значний вплив на вартість має також мода на певного автора або окремі показники твору. Але головним чинником залишається економічна ситуація в державі, тому що антикварний ринок є складовою загального економічного ринку як держави, так і світу, а тому вартість твору не є величиною сталою, вона змінюється з часом.

Тому експертне дослідження вартості твору живопису необхідно виконувати відповідно до вимог та чинників, обумовлених в поставленому слідством питанні.

Визначаючи вартість твору живопису, необхідно використовувати метод аналогій, заснований на аналізі відомих випадків продаж на антикварному ринку за певний час подібних робіт цього автора. У разі коли випадки продаж відсутні, можливо використовувати свідчення про визначений рівень рейтингу їх автора, що зазначено у відповідних довідниках [34, 35]. Вартість художніх творів визначають на підставі вирішення питання про їх художню та естетичну цінність, а також відповідно до відомостей, що містяться у каталогах аукціонних продаж, інших методичних матеріалах та з урахуванням попиту на аналогічні твори протягом декількох років. При цьому враховують ступінь первинної фізичної збереженості творів, якість та об'єм проведених реставраційних втручань, наявність довільних вилучень (утрат), доповнень, інших переробок, що зазнав оригінал. Під час визначення матеріальної шкоди експерт спочатку визначає вартість твору до його пошкодження, після цього (залежно від типу твору) визначає його залишкову вартість або вартість реставраційних робіт [36].

Вартість творів живопису встановлюють під час вирішення питань про поділ майна, нанесення збитків у разі його ушкодження внаслідок неправильного збереження, побутування або навмисної (ненавмисної) руйнації, а також у випадках, коли вони стають об'єктами злочину (викрадень і контрабанди). Крім того, вартість творів живопису визначають для подальших нотаріальних дій та страхування майна, де саме вони є об'єктами дій. Отже методику дослідження вартості твору живопису добирають залежно від кінцевої мети досліджень та сутності попередніх або подальших дій з творами:

- 1) твір живопису є об'єктом злочину (зокрема, крадіжки, знищення), його не надано на дослідження;
- 2) твір живопису є об'єктом злочину (зокрема, крадіжки, контрабанди), його надано на дослідження;
- 3) твір живопису є об'єктом розподілу майна, вчинення нотаріальних дій (дарування, продаж, дача під заставу та ін.), постанови на баланс, страхування, його надано на дослідження;
- 4) твору живопису завдано пошкодження внаслідок навмисних (ненавмисних) дій або інших причин, його надано на дослідження.

Під час експертного дослідження, коли твір живопису не надано (як у першому випадку) висновок про вирішення відповідних питань, поставлених слідством, можливо зробити у разі надання його зображення (фото чи відео) і/або його детальному опису. Про можливість надання висновку в категоричній або варіативній формі в окремому випадку вирішує самостійно експерт залежно від повноти свідчень про твір живопису, наданих слідством.

Експертне дослідження, коли твір живопису надано (як у другому та третьому випадках), з формулюванням висновку про вирішення відповідних питань, поставлених слідством, виконують за звичайною схемою, починаючи від визначення його автентичності.

У четвертому випадку вартість твору визначають залежно від формулювання питань, сутність яких полягає в наступному:

- а) Якою була вартість твору до завдання шкоди?
- б) Якою є вартість реставраційних робіт із відновлення первинного стану твору?
- в) Якою є залишкова вартість твору після відновлення первинного стану твору?
- г) Яких збитків зазнав власник твору внаслідок зменшення вартості твору з урахуванням розміру ушкоджень і виконання реставраційних заходів?

Слід також зазначити, що в першому та другому випадках вартість творів живопису зазвичай визначають на момент злочину (тобто в минулому часі), якщо слідством не передбачено інше, а в третьому та четвертому — на момент дослідження.

Отже, висновок про вартість твору живопису при судовому мистецтвознавчому дослідженні складають на основі отриманих фактичних даних про сутність та стан живопису й аналізу відомостей антикварного ринку з урахуванням економічної ситуації місця та часу його продажу.

1.7. АЛГОРИТМ СУДОВОГО ЕКСПЕРТНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

Алгоритм — система операцій, які виконують у чіткій послідовності, що призводить до вирішення поставленого завдання. Алгоритм проведення судово-експертного мистецтвознавчого дослідження об'єктів із метою вирішення питання, поставленого відповідною слідчою організацією, визначає наступну послідовність дій:

- описування способу доставки та виду упаковки;
- вилучення об'єктів дослідження з пакування та встановлення їх відповідності, зазначеній у постанові про призначення експертизи;
- ідентифікація та опис, визначення параметрів, властивостей, техніко-технологічних особливостей досліджуваних об'єктів;
- обрання способу та технічних засобів дослідження (за потреби залучення спеціалістів відповідних галузей знань);
- аналізування отриманої інформації щодо ознак, які відповідають її визначеним критеріям відповідно до вирішуваного питання;
- складання та формулювання висновків, оформлення результатів дослідження;
- пакування об'єктів дослідження.

Дослідження виконують методом аналізу відомостей, що містяться в літературних джерелах, інтернеті та законах України з метою співставлення їх з наявними даними.

1.7.1. Описування пакування

Після надходження об'єктів дослідження на експертизу перед виконанням досліджень необхідно описати спосіб доставки та вид упаковки досліджуваних об'єктів із зазначенням у необхідних випадках відомостей про те, чи впливав спосіб упаковки на їх збереження.

У вступній частині експертного провадження обов'язково надають інформацію про цілісність пакування. Описуючи пакування предметів, наданих на дослідження, обов'язково вказують: матеріал, із якого виготовлене пакування (папір, полімерні матеріали та ін.); наявність пошкоджень; у який спосіб виконано запечатування, чи спостерігаються його пошкодження; можливість доступу до об'єктів дослідження без пошкодження пакування тощо.

Усі дані щодо пакування (зовнішній вигляд, спосіб запечатування, пошкодження тощо) додають до висновку у вигляді ілюстративного матеріалу (фотографій), або згадують безпосередньо в тексті висновку.

1.7.2. Описування, визначення параметрів, властивостей та особливостей досліджуваних об'єктів

Дослідження творів мистецтва завжди містить два етапи:

- визначення приналежності предмету до автентичних або неавтентичних;
- вирішення сутності поставленого питання.

Речовий доказ, що надійшов на дослідження, аналізують візуально, фіксуючи письмово його особисті характеристики із зазначенням атрибутивних

і класифікаційних ознак, які дають змогу віднести його до певного типу (твір олійного чи темперного живопису, кераміки та ін.), а також відмінних ознак, що ідентифікують об'єкт дослідження (рівень художнього виконання, композиції, сюжету, форми та кольору, особливості зображень, наявності тавр та написів, технологія написів та підпису, складові, стан та пошкодження, набуті в процесі побутування та ін.). В аналітичному розділі також відображають результати технічних вимірювань (розмір, склад матеріалу, особливості поверхні, наявність і визначення кракелюру та ін.), зазначаючи виявлені особливості з посиланням на використані методики дослідження.

У синтезувальній частині оцінюють результати аналітичних досліджень шляхом порівняння з відомими свідченнями та зразками, представленими в каталогах, літературних джерелах та інтернеті. Водночас надають загальну сумарну оцінку результатів дослідження та обґрунтовують висновки експерта з метою доказовості їх правдивості.

Категоричним висновком про автентичність або неавтентичність предмету є визнання експертом факту без його застереження будь-якими умовами. Під час експертизи об'єкта висновок може бути зроблено тільки в разі виявлення ознак, що вочевидь свідчать про неможливість виготовлення предмету у відповідних місці та часу умовах (явно виражені відхилення техніко-технологічних параметрів або специфічних ознак). Інколи бувають обставини, при яких експертний висновок зробити неможливо — вони виникають, коли внаслідок різних обставин предмет повністю або значною мірою втратив оригінальний поверхневий шар, а використання для його дослідження зазначених методик не призведе до позитивного результату.

У разі надходження на дослідження тільки зображення об'єкту на цифровому, паперовому або іншому носії вирішення сутності поставлених питань можливе лише тільки якщо існують свідчення щодо його автентичності в представлених матеріалах справи. Якщо на дослідження надходить тільки словесний або письмовий опис об'єкта, то вирішення сутності поставлених питань можливе лише тільки за наявності свідчень про його автентичність в представлених матеріалах справи. Досліджувати можна тільки об'єкти, що відомі та представлені в визначальних каталогах. Крім того, в цьому випадку додатково необхідні свідчення про стан його збереженості.

Після визначення приналежності предмету до автентичних або неавтентичних вирішують сутність поставлених експертом питань.

Проводячи дослідження, експерти-мистецтвознавці використовують традиційні методи проведення експертних досліджень:

- категорії та закони діалектики, методи логіки (аналіз, синтез, узагальнення; індукція та дедукція, гіпотеза; аналогія тощо);
- загальні (спостереження, опис, порівняння тощо);
- окремі методи судової експертизи (фізичні, хімічні, матеріалознавчі, почеркознавчі тощо);
- спеціальні, функції яких виконують спеціалізовані методи експертного дослідження (візуальні, морфологічні, фотографічні, мікроскопічні тощо).

Крім того, специфікою проведення досліджень експертами-мистецтвознавцями щодо визначення сутності поставленого питання є:

- використання загально прийнятих мистецтвознавчих, історичних та культурологічних понять стосовно творів мистецтва;
- наявність загальних знань технології та устрою предметів дослідження в контексті особливостей періоду, до якого належить об'єкт дослідження;
- наявність навичок архівної роботи та умінь аналізувати результати, проведені експертами інших спеціальностей, які стосуються властивостей та ознак досліджуваних об'єктів;
- використання певного понятійного словникового запасу та специфічної термінології;
- знання закономірностей, особливостей та ознак матеріальних об'єктів, дослідження та визначення яких дають можливість проведення їх атрибуції;
- аналізування технічних прийомів (за якою технологією було виготовлено об'єкт дослідження, чи відповідає вона оригінальній, чи наявні відмінності в графічному зображенні та фізико-хімічних властивостях та ін.).

Дослідження сутності інформації або явища виконують шляхом візуального перегляду та (за потреби) застосовуючи спеціальні пристрої та обладнання і засоби візуалізації інформації.

Визначення способу проведення експертизи є прерогативою експерта (Постанова Пленуму Верховного Суду України від 30.05.1997 р. № 8) [37].

Аналіз змісту отриманої інформації, детальний її опис є підставою, на основі якої вирішують поставлене питання. Якщо в наданих на дослідження об'єктах присутні ознаки культурних цінностей та вони відповідають визначеним критеріям, то такі об'єкти належать до категорії культурних цінностей. Підсумком є висновок про належність/неналежність досліджених об'єктів до культурних цінностей, що мають історичне та художнє значення. Якщо досліджувані об'єкти визнані культурними цінностями, то необхідно зазначити, використавши опис і фотографування, за якими саме критеріями досліджені матеріали належать до культурних цінностей.

Основою судової мистецтвознавчої експертизи та практичної діяльності судового експерта в межах його законних повноважень, прав та обов'язків є повнота й об'єктивність експертних досліджень та максимальне збереження об'єктів експертного дослідження. Це принцип, основою якого є намагання заподіяти мінімальне ушкодження об'єкта експертного дослідження.

1.7.3. Оформлення результатів дослідження

Висновки за результатами дослідження формують згідно з отриманими результатами та відповідно до викладених питань у постанові про призначення судово-мистецтвознавчої експертизи. Висновок має бути категоричним і однозначним з дотриманням термінологічних визначень, викладених у Законах України «Про захист суспільної моралі» та «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей».

Результати досліджень оформлюють висновком експертизи (провадженням) за встановленою формою та структурою згідно з вимогами процесуального законодавства [38], а також відомих нормативно-правових актів [2], що регулюють порядок призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень.

1.7.4. Пакування об'єктів після дослідження

В усіх випадках об'єкти дослідження пакують у паперові конверти, коробки, полімерні пакети та ін. таким чином, щоб унеможливити вільний доступ до об'єктів, прикріплюючи бирки з пояснювальними написами, підписом експерта та відповідними відбитками печаток чи штампів установи, де проводили дослідження.

1.7.5. Комісійні та комплексні експертизи

Для дослідження деяких творів мистецтва з метою встановлення їх автентичності необхідне проведення комплексних досліджень. До складу комісії для проведення таких досліджень залежно від специфіки об'єкта можуть бути включені фахівці в галузі судових фізико-хімічних досліджень, лінгвісти, почеркознавці та ін.

Як комплексні можуть бути виконані:

- комплексні мистецтвознавчі та фізико-хімічні дослідження (за потреби визначити геометричні розміри, склад матеріалу виготовлення, деякі технологічні параметри виготовлення та ін.). Спочатку проводять фізико-хімічні дослідження, потім — мистецтвознавчі;
- комплексні мистецтвознавчі та лінгвістичні дослідження (за потреби отримати відповідь про сутність написів і легенд на досліджуваних об'єктах, особливо іноземними мовами). Спочатку проводять судово-лінгвістичні, потім — мистецтвознавчі;
- комплексні мистецтвознавчі та почеркознавчі дослідження (за потреби отримання відповіді про належність підпису на досліджуваних об'єктах авторів). Спочатку проводять судово-почеркознавчі, потім — мистецтвознавчі.

У разі необхідності може бути проведена комісійна експертиза із залученням кількох експертів-мистецтвознавців. Її призначають:

- за великого обсягу досліджень, результати яких мають неоднозначне трактування, а висновок можливо надати після детального обговорення спеціалістами одного профілю;
- коли великий різноплановий обсяг досліджень необхідно виконати в короткий термін.

Експертиза може бути первинною, додатковою та повторною. Організація досліджень та оформлення висновків відбувається відповідно до вимог процесуального законодавства України та відповідних підзаконних нормативних актів [2, 38].

Під час оформлення результатів додаткової та повторної експертизи у вступній частині слід зазначити, що раніше за цією справою були проведені експертизи (якою організацією, яким експертом, які питання вирішували та якого висновку дійшов експерт).

ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ 1

Літературні джерела з питань судової мистецтвознавчої експертизи в Україні присвячено загальним процесуальним, організаційним, тактичним, правовим та структурним питанням, вони не висвітлюють методологічні аспекти досліджень творів темперного та олійного живопису, які є предметами досліджень кримінальних проваджень.

Встановлено, що значне збільшення кількості експертних досліджень, де матеріалами проваджень за кримінальними злочинами, що стосуються контрабанди культурних цінностей, шахрайств, крадіжок, є твори живопису, пов'язано з їх доволі значною вартістю на антикварному ринку.

Для вирішення завдань експертизи виконують основні техніко-технологічні дослідження творів живопису залежно від різновиду твору, за результатами яких визначаються ознаки для аргументації висновків.

Надано перелік ознак неавтентичності (несправжності) творів живопису, що дають можливість їх впевненого розпізнання під час виконання досліджень із застосуванням відповідних методик та обладнання.

Визначення техніко-технологічних особливостей устрою творів іконопису є запорукою правильного вирішення питання щодо його автентичності, визначення атрибутивних ознак та формулювання відповіді на поставлені слідством запитання.

Встановлено, що належність твору живопису до культурних цінностей визначають наявність ознак, визначених Законом України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», які мають чіткі критерії.

Висновок про вартість твору живопису у судовому мистецтвознавчому дослідженні складають на основі отриманих фактичних даних про сутність та стан живопису, аналіз відомостей антикварного ринку з урахуванням економічної ситуації в країні, місця та часу його продажу.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Красилин М. М., Иванов В. А., Халтурин Ю. А. Экспертиза произведений искусства и её методы / ГосНИИР [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/expert.aspx> (дата звернення: 21.09.2021).
2. Про затвердження Інструкції про призначення та проведення судових експертиз та експертних досліджень та Науково-методичних рекомендацій з питань підготовки та призначення судових експертиз та експертних досліджень : затв. наказом Міністерства юстиції України від 08.10.1998 р. № 53/5 (зі змін. та допов.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0705-98#Text> (дата звернення: 21.09.2021).
3. Мясникова Ю. Атрибуция и экспертиза как ключевые аспекты антикварного рынка. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2007. № 11 (52). С. 24—32.
4. Сычёв В. Л. О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи. *Научные сообщения государственного музея Востока*. 2001. Вып. XXIV. 286 с.
5. Яхонт О. В. Экспертиза произведений изобразительного искусства : мат-лы конф. (Москва, 1995). Москва, 1996. С. 146—151.
6. Фоменко В. Н., Ганзенко Л. Г. Методические основы искусствоведческой экспертизы. *Новые направления криминалистических исследований в практике судебной экспертизы* : тез. науч.-практ. семинара (Киев, 24—25.04.2001). Киев, 2001. С. 93—98.
7. Щербаковский М. Г. Судебные экспертизы: назначение, производство, использование : учеб.-практ. пособ. Харьков, 2005. 544 с.
8. Арсенюк Т. М., Беляк Ю. М., Бояров В. І. та ін. Експертизи у судовій практиці : наук.-практ. посіб. / за заг. ред. В. Г. Гончаренка. Київ, 2005. 388 с.
9. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник. Київ, 2006. 477 с.
10. Кисельов В. Б., Попов Ю. П., Фоменко В. М. Актуальні питання сучасної судової мистецтвознавчої експертизи. *Шляхи удосконалення правосуддя у справах, пов'язаних з протиправними діями щодо культурних цінностей, і профілактична робота у цій категорії справ* : мат-ли міжнар. наук.-практ. семінару (Сімферополь, 24.02.2006). Київ, 2006. С. 59—65.
11. Руднева И. В., Образцова М. В. Основы экспертизы предметов искусства и культуры. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 1. Россия и Западная Европа. 184 с.
12. Курко М. Н., Біленчук П. Д., Шульга О. О. Правове і наукове забезпечення мистецтвознавчих досліджень в Україні: системний аналіз. *Європейські перспективи*. 2014. № 3. С. 123—131. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/evpe_2014_3_21 (дата звернення: 08.10.2021).
13. Судебная искусствоведческая экспертиза. URL: <http://krimalisty.ru/stati/osnovnye-kriminalisticheskie-vidy-sudebn> (дата звернення: 21.09.2021).
14. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи: гос. НИИР. Москва, 2000.
15. Новые направления криминалистических исследований в практике судебной экспертизы : тез. науч.-практ. семинара (Киев, 24—25.04.2001). Киев, 2001.
16. Титов М. Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису : навч. посіб. Київ, 2005. 96 с.
17. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. 7-е изд. Москва, 1978—1980. 1800 с.

18. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва, 2019. 736 с.
19. Романчук О. С. Аналіз методики дослідження творів мистецтва / Мислене древо [Електронний ресурс]. URL: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Archeology/Archeometry/Methods/ArtStudies.html> (дата звернення: 21.09.2021).
20. Козлов Г. Покушение на Искусство : арт-детектив. Москва, 2007. 560 с.
21. Гоголици Ю. М. Величайшие подделки, грабежи и хищения произведений искусства. Санкт-Петербург, 1997. 448 с.
22. Титов М. Ф. Визначення та опис стану збереженості творів станкового живопису : метод. рек. Луганськ, 2007. 35 с.
23. Честных С. Мечислав Морка. О ценности подписи и об ответственности при написании экспертизы. *Антикварное обозрение*. 2002. № 1 (4). С. 45—47.
24. Петрашик В. Микола Бурачек: портрет на тлі епохи. Київ, 2014. С. 176.
25. Бириштейн В. Я., Голиков В. П., Горин И. П. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи : учеб. пособ. ; под ред. Ю. И. Гренберга. Москва, 1987. 392 с.
26. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей : Закон України від 21.09.1999 р. № 1068-XIV (зі змін. та допов.). Відомості Верховної Ради України. 1999. № 48. Ст. 405.
27. Перелік сувенірних виробів, предметів культурного і ужиткового призначення серійного і масового виробництва, на вивезення яких дозвіл Державної служби контролю не потрібен : затв. наказом Міністерства культури і мистецтв України від 22.04.2002 р. № 258.
28. Художественный уровень. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/polytechnic/10399/> (дата звернення: 21.09.2021).
29. Етнографія. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18059 (дата звернення: 21.09.2021).
30. Индутный В. В., Чернявська Е. В., Шкляр Е. В. та ін. Оцінка культурних цінностей. Київ, 2006. 608 с.
31. Тамойкин Д. М., Тамойкин М. Ю. Оценка антиквариата: методология ТЭС — от истории создания до логической завершенности. Вильнюс : Tamoikin Inc. (Canada), 2008. 88 с.
32. Тамойкин Д. М., Тамойкин М. Ю. Экспертиза стоимости предмета коллекционирования: Универсальный метод определения расчетной рыночной стоимости любого предмета коллекционирования (метод ТЭС). *О классификации предметов коллекционирования. О паспортизации предметов коллекционирования*. Вильнюс : Tamoikin Inc. (Canada), 2005. 58 с.
33. Тамойкин Д. М., Тамойкин М. Ю. Опыт практического пользования методом ТЭС по оценке антиквариата в качестве единого международного стандарта : мат-лы междунар. конф. «Актуальные вопросы оценочной деятельности». *Бюллетень СМАО*. 2006. № 3. С. 51—61.
34. Единый художественный рейтинг. Справочник. 2004. Вып. 9. 336 с.
35. Соловьёв В. Д. Определитель стоимости живописи. Днепропетровск, 1996. 608 с.
36. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей. Київ, 2006.
37. Постанова Пленуму Верховного Суду України від 30.05.1997 р. № 8.
38. Про судову експертизу : Закон України від 25.02.1994 р. № 4038-XII (зі змін. та допов.). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4038-12#Text> (дата звернення: 21.09.2021).

Частина 2.

Методичні рекомендації щодо дослідження творів із кераміки

Слово «кераміка» має грецьке коріння й означає гончарство, основним матеріалом якого є глина. У складі глини, який залежить від родо-вища, наявні каолініт $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot x \cdot 2\text{SiO}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ або $\text{Al}_4[(\text{OH})_8\text{Si}_4\text{O}_{10}]$, галузоніт $\text{Al}_4[(\text{OH})_8\text{Si}_4\text{O}_{10}] \cdot 4\text{H}_2\text{O}$ та монтморилоніт $\text{Al}_4[(\text{OH})_2\text{Si}_4\text{O}_{10}] \cdot x \cdot n\text{H}_2\text{O}$. Як домішки в глинистих мінералах трапляються каолін, кварц, слюда, доломіт та інші мінерали. Використання глини для виготовлення керамічних виробів засновано на її здатності змінювати свої властивості під час нагрівання (випалювання). Якщо глину нагріти до 150°C , то з її структури видаляється адсорбована вода, що знаходилася в порах зерен. Цей процес є зворотнім. Під час нагрівання глини до $600\text{—}900^\circ\text{C}$ відбувається втрата гідроксильних груп, структура глини починає змінюватися. Під час підвищення температури до 950°C видалення летючих компонентів завершується. Основною хімічною сполукою у складі глин, витриманою за цієї температури, є метаккаолініт $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2$. У разі збільшення температури починається самовільна екзотермічна реакція, у результаті якої утворюється муліт $3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 2\text{SiO}_2$ та виділяється аморфний діоксид кремнію. За температури $1250\text{—}1300^\circ\text{C}$ надлишок діоксиду кремнію починає кристалізуватися в кристобаліт. Тобто процес випалу каолініта можна представити такою схемою: каолініт $\rightarrow$ метаккаолініт $\rightarrow$ муліт $\rightarrow$ кристобаліт. Процес випалу глинистих мінералів призводить до того, що з їх структури видаляється спочатку дифузійна вода, потім — кристалізаційна, а наприкінці — конституційна (відбувається підплавлення деяких компонентів глин — муліта та кристобаліта). Охолоджуючись, вони застигають і зв'язують часточки глинистих мінералів. Змінюючи вміст домішок до глин, можна регулювати температуру випалу від $500\text{—}600^\circ\text{C}$ (глиняний посуд неоліту) до 1450°C (класична порцеляна) [1].

Вироби з кераміки відомі людству ще від часів кам'яної доби — палеоліту.

Порцелянові вироби є одним із найважливіших і найрозповсюдженіших предметів антикваріату — завдяки своїм естетичним, фізичним, художнім, а також вартісним якостям, тому доволі успішно виконують роль накопичувача й еквівалента грошей. Зважаючи на це, порцелянові предмети антикваріату з розвитком антикварного ринку в країні дедалі частіше стають об'єктами досліджень судових експертиз.

За сучасною класифікацією вироби з тонкої кераміки розподіляють за ступенем спеченості черепка на два види:

- із дрібнозернистим пористим черепком (майоліка, фаянс, напівпорцеляна);
- зі щільним спеченим черепком (тонкокам'яні вироби та порцеляна).

Порцеляна належить до найвищих досягнень керамічного виробництва, для якого характерні механічна міцність, твердість, термічна та хімічна стійкість, білизна та прозорість черепка в тонкому шарі.

Відповідно до законів функціонування антикварного ринку із часом він перманентно біднішає [2], тобто кількість якісних предметів зменшується, а попит на них збільшується. Одним із наслідків цього є поява неавтентичних (фальсифікованих, нововироблених, несправжніх, підроблених) предметів, що за своїми вартісними показниками суттєво дешевші. Вирішуючи питання, поставлені в постанові суду, об'єктом дослідження якої є предмети кераміки, фахівець передусім має визначити автентичність предмета та технологічну відповідність процесу його виготовлення.

Тонкокерамічними називають вироби, які мають спечений щільний однорідний дрібнозернистий черепок, майоліковими — вироби з пористим, природно фарбованим черепком від світло-бежевого до червоно-коричневого кольору. Вони мають високу пористість і (як результат) низьку механічну міцність. Маса для виготовлення таких виробів містить легкоплавкі глини у чистому вигляді з уведенням добавок, що збіднюють і флюсують її. Низька температура глазурованого випалу майоліки дає змогу використовувати для декорування багату палітру кольорових емалей і глазурей.

Фаянсовими називають вироби з пористим черепком білого кольору. На відміну від майоліки, випал фаянсу виконують за більш високої температури з білопечених глинистих матеріалів і кварцу. Фаянсова майоліка — один із різновидів фаянсу, що поєднує кращі властивості фаянсу (механічну міцність черепка й високу хімічну стійкість глазури) та декоративність майоліки.

Тонкокам'яні вироби виготовляють із вогнетривких або тугоплавких глин. Натуральний колір спеченого черепка від світло-сірого до коричневого іноді підфарбовують спеціальними добавками. Тонкокам'яні вироби залежно від використаної сировини, ступеня спеченості та кольору черепка поділяють на напівпорцеляну, низькотемпературну порцеляну, «камінний товар» та ін.

Залежно від порцелянової маси і глазури порцеляну поділяють на м'яку та тверду. Тверда порцеляна містить три компоненти: каолін, польовий шпат і кварц. Саме вміст каоліну забезпечує білизну черепка й водночас потребує високої температури спікання. М'яка порцеляна містить здебільшого суміші польового шпату та каоліну, глини, кварцу. Завдяки високому вмісту польового шпату (до 32 %) маса м'якої порцеляни спікається за

значно нижчих температур, ніж тверда порцеляна). М'яка порцеляна відзначається більшою просвічуваністю, її використовують для виготовлення високохудожніх виробів, але її термічна та хімічна стійкість, механічна міцність значно нижчі, ніж у твердій порцеляні. М'яку порцеляну називають також порцеляною Медичі. Відомим є також різновид під назвою кісткова порцеляна, виготовлений із додаванням до керамічної маси кісткової золи. Для кісткової порцеляни характерні високі декоративні якості, вона має специфічний теплий колір черепка, прозорість, блиск, але водночас низькі експлуатаційні властивості, якщо порівняти зі звичайною м'якою порцеляною [3].

Порцеляну почали виготовляти в Китаї, до Європи вперше привезли наприкінці XIII ст., і тільки у XV ст. її імпорт набув розмаху. Виробництво порцеляни в Європі налагодили на початку XVIII ст. Започаткували виробництво європейської порцеляни в місті Мейсені (Саксонія), потім порцелянові цехи запрацювали у Відні й Берліні, згодом — в Італії, Росії та Франції. На українських теренах початок виробництва порцеляни припав на кінець XVIII ст. [4].

Від початку виробництва художньої порцеляни відомі випадки підроблених або сфальсифікованих предметів із неї (предмети виробництва або авторства одного виробника видавали за іншого). Мотивацією цього (як у XVIII ст., так і сьогодні) є отримання неправомірної вигоди. Підробляли предмети більш дорогих виробників, які були якіснішими або моднішими на той час. Так, наприклад, порцелянові вироби заводу Гарднера ще у XVIII ст. видавали за порцелянові вироби Мейсена [5] (до речі, вироби Мейсена підробляли й багато інших виробників [6]).

Предмети порцеляни кожного з виробників мають свої, характерні тільки для них ознаки, які полягають у технології, використаних матеріалах, художніх особливостях і наявності на виробах спеціальних написів або тавр (клейм). Атрибуцію й визначення справжності предмета порцеляни слід проводити за цими ознаками та на основі свідчень, викладених інформації, наведеної у каталогах, довідковій і спеціальній літературі.

До головних завдань експертизи, що має практичне значення, належать [7]:

- установлення справжності предмета;
- з'ясування часу, місця створення виробу, школи й авторства;
- визначення художньої цінності твору.

Отже, за кожним із завдань необхідно визначити критерії справжності порцелянових виробів і послідовність виконання досліджень.

2.1. ДОСЛІДЖЕННЯ СПЕЦІАЛЬНИХ НАПИСІВ АБО МАРОК (ТАВР, КЛЕЙМ) НА ВИРОБАХ

Для того щоб засвідчити та захистити авторство порцелянових творів, виробники наносять на них свої мітки (марки) спеціальним відтиском (штемпелем або тавром у масі), написом (вручну на поверхні спеціальними фарбами або в масі спеціальною скалкою). Ці написи або марки можуть бути розташовані як надглазурно, так і підглазурно. Марки найчастіше виконують синім (кобальт) кольором, хоча трапляються також золоті, коричневі, чорні, жовті тощо марки. У зображеннях на марках можуть бути присутні геометричні фігури, містичні символи, звірі, птахи, архітектурні споруди, різні предмети, тексти та літери. За змістом марки є символами, які дають змогу визначити виробника або автора. Сьогодні існує доволі багато видань каталогів, у яких репрезентовано марки виробів із кераміки (порцеляни, фаянсу, майоліки, теракоти), що слугують для їх ідентифікації [3, 8, 9, 10]. Марка виробу з порцеляни є найінформативнішим свідченням про сам твір і водночас оперативним способом його дослідження. Розкриття його змісту допоможе з'ясувати авторство, час і місце виготовлення предмета, але тільки за однієї умови — марка повинна бути справжньою (автентичною). Підробки предметів з кераміки, тобто коли за оригінальний, справжній твір видають зроблений іншим виробником, завжди мають несправжні марки.

Завдання експерта на першому етапі — визначити справжність марки. Для цього зображення марки предмета порівнюють із зображенням на аналогічних творах або з каталожними даними. Також установлюють спосіб нанесення та розташування написів і зображення. Графіка та технологія марки предмета повинні цілком збігатися з даними виробника. Відомі випадки несправжніх марок:

- якщо підглазурну марку (яку зазвичай наносять кобальтом) зішліфовано, на її місце проставлено іншу, потім заново нанесено глазур і запечено, то марка має яскравий колір і чіткість, що добре помітно неозброєним оком [11];
- у разі коли нову марку нанесено на поверхню, яка не перебувала під глазуру, її можна виявити за слідами знищення старої марки у механічний або хімічний спосіб. Для цього необхідно дослідити марку під різними кутами зору (рекомендовано під кутом 30°) за допомогою лупи зі збільшенням від 3 до 10х. Якщо глазур'ю вкрито тільки марку, то це свідчить про її несправжність і неавтентичність предмета. У такий спосіб несправжні марки наносять на предмети порцеляни менш відомих виробників.

Такі самі несправжні марки наносять на предмети, зумисно виготовлені з метою видати їх за справжні (тобто марку наносять уперше, а не на тій площині, що перебувала під знищеною). У такому разі потрібно дослідити

технологію нанесення марки (підглазурно чи надглазурно; її колір; уручну, штемпелем, механічно, скалкою; на поверхні, у тісті) та розмір марки й порівняти результати з оригіналом (або з каталожними зразками). Приклади несправжніх марок на порцелянових виробах, що трапляються на антикварному ринку, наведено на рис. 91 [7].



Рис. 91. Несправжні марки (клейма) на порцелянових виробах

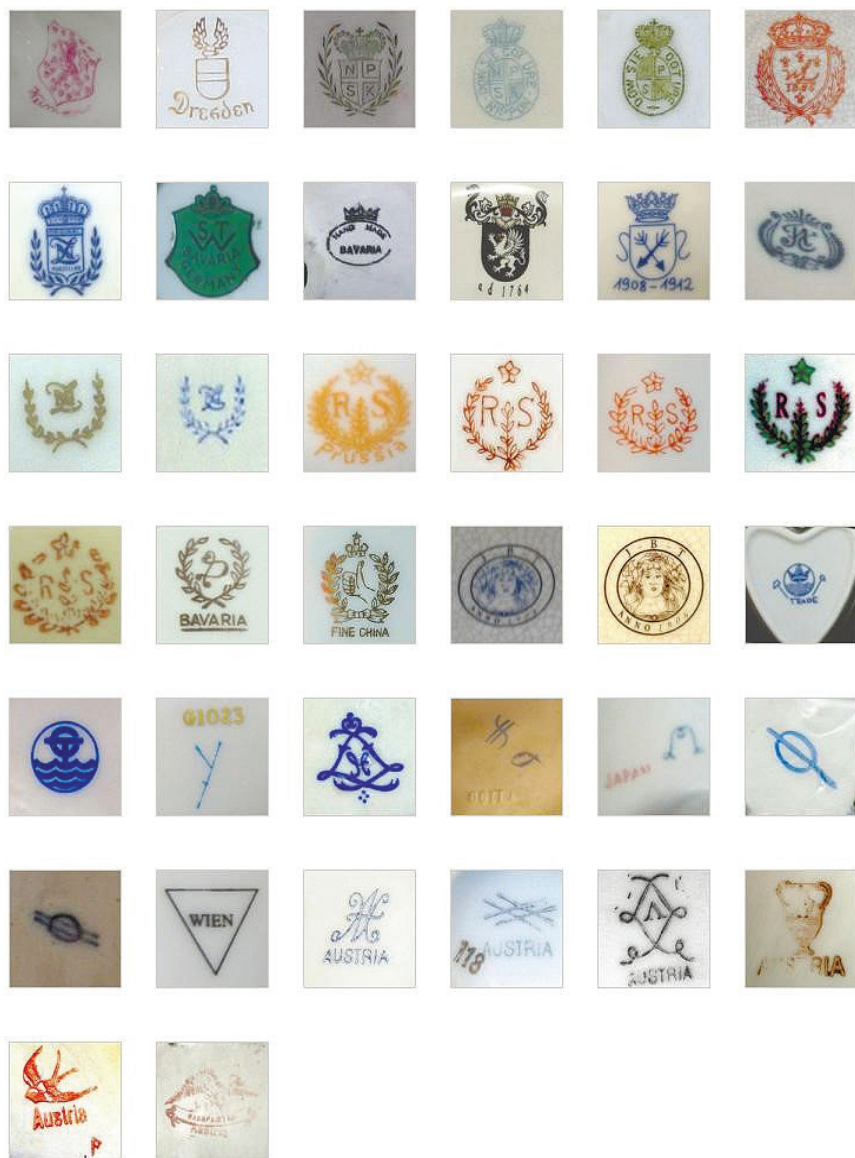


Рис. 91 (продовження). Несправжні марки (клейма)
на порцелянових виробах

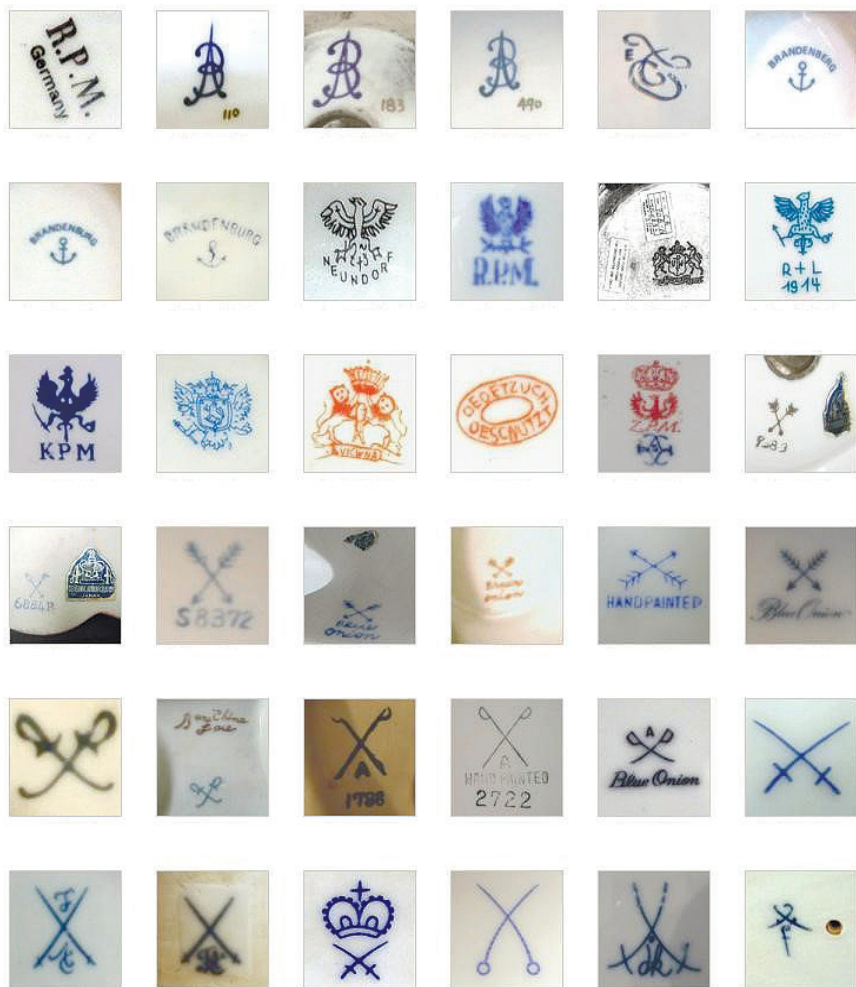


Рис. 91 (завершення). Несправжні марки (клейма)
на порцелянових виробках

Необхідно мати на увазі, що за своїм змістом новороблені марки майже завжди намагаються відтворити оригінальні марки, хоча мають відмінності в графіці (особливо в незначних деталях, як, наприклад, кількість рисок на крилах у зображенні двоголового орла, або форма хвоста в коня святого Георгія Переможця на порцелянах мануфактури Гарднера). Крім того, несправжня марка доволі часто за розміром більша, ніж оригінал. Приклади несправжніх (неавтентичних) марок на порцелянових предметах наведено на рис. 92—98, 100—115, автентичних (справжніх) — на рис. 99.



а



б



в



г

Рис. 92. Неавтентична фігура посівальника
з порцеляни сучасного виготовлення
(а — лівий ракурс, б — правий ракурс, в — фрагмент, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 93. Неавтентична композиція дітей
з порцеляни сучасного виготовлення
(а — лицьовий бік, б — зворотний бік, в — фрагмент, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 94. Неавтентична композиція з порцеляни сучасного виготовлення
(а — загальний вигляд, б, в — фрагменти фігур, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 95. Неавтентична фігура чоловіка, що везе дрова,
із порцеляни сучасного виготовлення
(а — загальний вигляд, б, в — фрагменти, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 96. Неавтентична фігура хлопчика з порцеляни сучасного виготовлення (а, в — загальний вигляд, б — фрагмент, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 97. Неавтентична фігура чоловіка з порцеляни сучасного виготовлення (а, б — загальний вигляд, в — фрагмент, г — клеймо)



а



б



в



г

Рис. 98. Неавтентична композиція з порцеляни сучасного виготовлення (а — загальний вигляд, б, в — фрагменти, г — клеймо)



Рис. 99. Автентичні клейма

Досліджуючи марку на порцеляні, експерт має зважати на історичний аспект, адже різним періодам існування будь-якого виробника порцеляни відповідає певне графічне зображення марки. Виробники порцеляни за час існування багаторазово змінювали зображення марки. Так, Ленінградський порцеляновий завод змінював вигляд своєї марки понад 70 разів [12]. Якщо марка за літературними свідченнями не відповідає періоду, у який було виготовлено представлений виріб, то такий предмет слід визнати несправжнім (неавтентичним).

На антикварному ринку трапляються марки, що за змістом свідчать про певного виробника, але графічно не мають із ним нічого спільного (такі марки називають фантазійними).

Під час дослідження марок порцелянових виробів їх іноді вважають несправжніми через наявність дефектів, зумовлених тим, що штемпелі для нанесення марок із часом виходять з ладу (природна зношеність), а також через технологічні дефекти процесу маркування, а саме [11]:

- відбиток штемпеля розплющений (занадто рідка фарба, нерівномірний тиск на штемпель, товстий шар фарби);
- відбиток штемпеля неповний або відсутні окремі фрагменти (занадто щільна фарба, наявність жирових плям (відбитків пальців) на місці маркування, недостатня липкість фарби);
- штемпель відтворює занадто тонкі контури (штемпель має значну зношеність, тому його слід замінити);
- забруднений відбиток (штемпель забруднено волокнами та ін.);
- наявність відбитка штемпеля (підкладка виступає за межі зображення);
- подряпини на відбитку, залишки пудрувальної фарби в заглибленнях під ручками та всередині порожнинних виробів (необережне припудрювання та недостатній контроль);
- стирання контурів рисунка (надлишок гасу або надмірність видавлення припорошувальної фарби);
- різний тон марок виробів (добавлено різну кількість гасу, недостатній порівняльний контроль);
- відхилення кольору змішаних фарб (недотримання рецепта змішування фарб).

Отже, марку порцеляни слід уважати однією з головних і важливих ознак автентичності (справжності) предмета, критерії справжності якої є основним знаряддям експерта в його діяльності. Іншою важливою ознакою справжності (автентичності) порцелянового виробу є технологія його виробництва.

2.2. ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНИХ І ХУДОЖНІХ ОЗНАК СТВОРЕННЯ ПОРЦЕЛЯНОВИХ ВИРОБІВ

Керамічні вироби розподіляють залежно від складу глин, технології випалу й оброблення поверхні. Природна глина проходить спеціальну підготовку шляхом очищення та додавання спеціальної сполуки, із якої готують керамічне тісто. До складу тіста додають спеціальні матеріали, що надають йому пластичності, знижують температуру плавлення й усадку. Керамічні вироби спочатку виготовляють методом пластичного формування або лиття рідким шлікером у гіпсовій формі, після чого їх декоративно оздоблюють, наносячи кольоровий шар. Процес керамічного виробництва передбачає низку умов і технологічних параметрів, що впливають на якість кінцевого продукту [13].

Іноді у довідковій літературі можна знайти всі параметри й умови технологічного процесу кожного з виробників кераміки. Для експертного дослідження за ознаками технології виготовлення найінформативнішими є порцелянова маса (її склад, щільність, білизна, вага та колір) і декоративна обробка (матеріал, спосіб, колір, особливості).

Дослідження будь-яких предметів необхідно розпочинати з марки, потім досліджувати ознаки маси й оздоблення. Неавтентичні (несправжні) вироби з порцеляни розподіляють за способами виготовлення, які наведено далі.

Копіювання відомих виробників і виробів, де моделлю є оригінальний предмет (рис. 92). У цьому випадку можуть не збігатися ознаки як за масою, так і за декоративним оздобленням, але за такого методу невідповідним є розмір предмета, тому що через усадку він завжди буде меншим. Можливі також інші відмінності в показниках, але цей показник є головним. Відомі твори порцелянових мануфактур Російської імперії зараз виготовляють в Україні, Росії, Китаї, Румунії, Польщі. Одним із важливих показників таких виробів є вади декоративного розпису — рухи оздоблювача невідпрацьовані (фарбою вкрито ті місця, де її не має бути), лінії невпевнені та ін. Особливо це помітно під час зіставлення оригінальних і несправжніх виробів (див. рис. 92в, 93в, 95в).

Створення нових предметів із використанням марки, стилістики та матеріалів, подібних до відомих виробників [14]. При цьому необхідно дослідити ознаки маси й оздоблення, а також художні особливості (рис. 100—115).

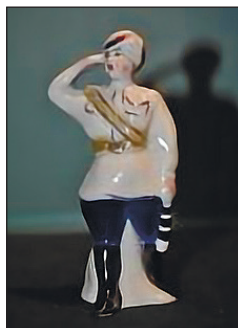


Рис. 100. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення



а



б

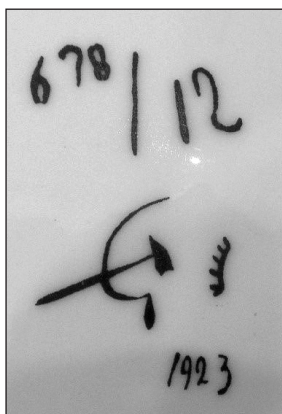


в

Рис. 101. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення



а



б

Рис. 102. Неавтентичні вироби із порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



а



б

Рис. 103. Неавтентичні вироби із порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 104. Неавтентичні вироби із порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 105. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 106. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 107. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 108. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 109. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 110. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 111. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 112. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 113. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 114. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)



Рис. 115. Неавтентичні вироби з порцеляни сучасного виготовлення (загальний вигляд і клеймо)

Доволі часто в таких виробів є прототипи, виготовлені з інших матеріалів (див. рис. 101а, 102а, 103б). Занепокоїти експерт повинен через вочевидь низьку якість виробу. Тож для правильного оцінювання порцелянового виробу необхідно знати особливості стилю та співвідношення фарб, характерні для конкретного виробника.

Спосіб, коли з оригінального предмета видаляють автентичну марку, а замість неї проставляють марку відомішого та дорожчого виробника. Атрибуцію такого твору починають із дослідження марки (способу нанесення, відповідності графічних особливостей, кольору, розміру та ін.).

Атрибуція творів із кераміки ґрунтується на візуальних методах дослідження, основними засобами яких є лупа чи мікроскоп. Коли цього недостатньо, то залучають фахівців інших спеціальностей (наприклад, для встановлення складу матеріалу, із якого виготовлено предмет, проводять хімічні або гемологічні дослідження; для уточнення технологічних особливостей — рентгенологічні дослідження). Із метою визначення справжності (автентичності) твору та вирішення інших питань, поставлених слідчим (судом), у судовій мистецтвознавчій експертизі виробів із кераміки необхідно провести дослідження стану предмета.

2.3. ДОСЛІДЖЕННЯ СТАНУ КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ

Ретельне дослідження керамічних виробів виявляє їхні дефекти та пошкодження, які поділяють на два види: набуті під час експлуатації виробів, і такі, що виникли через недотримання технології їх виготовлення [13].

Тривале побутове користування здатне завдати виробам із кераміки механічних пошкоджень (бій, утрата фрагментів, тріщини, сколи, пошкодження ангобного, глазурованого покриття або розпису, подряпини на поверхні черепка чи глазурі). Органічні кислоти та продукти обміну мікроорганізмів (мікроміцетів) також спричиняють значне механічне та хімічне руйнування керамічних виробів. Для усунення наслідків пошкоджень вироби піддають реставрації. Виявити наслідки або факт реставраційного втручання можна за допомогою досліджень в ультрафіолетовому або рентгенівському діапазоні довжини хвиль із застосуванням спеціального обладнання.

До пошкоджень, що сталися через недотримання технології виготовлення, належать: деформації та тріщини через неякісно відформовані частин виробу; пухирі або здуття на поверхні глазурі; вигорання надглазурної фарби або позолоти, іноді з їх повним знебарвленням; мушки або дрібні темні плями на поверхні виробу; цек — мережа дрібних тріщин на поверхні глазурі, що виникають найчастіше на майоліці та фаянсі. Іноді внаслідок недостатнього випалу кераміки можуть статися розшарування, крихкість і руйнування черепка, відшарування ангобного покриття або глазурі через невідповідності коефіцієнтів розширення покриття й керамічної маси або надмірного нашарування ангобного чи глазурованого покриття, або слабкого зв'язку між покриттям і черепком [13, 15].

Характерні дефекти керамічних виробів, які можна спостерігати через недотримання або порушення технології їх виготовлення, наведено далі.

1. Тріщини по краях виробу під час механічного формоутворення з'являються через високу температуру сушіння, використання нових або забруднених форм.
2. Деформація по краю виробу після випалювання за механічного формоутворення зумовлена занадто м'якою заготовленою масою.
3. Можливі пошкодження у разі шлікерного виливання виробів зумовлено:
 - різнотовщинність — однобічним або недостатнім висиханням форм, недотриманням тривалості набору черепка;
 - деформацію — раннім або недбалим вийманням із форми, сушінням виробів на протязі;
 - тріщини — занадто швидким або однобічним сушінням, тривалим витримуванням у формі, недостатнім перемішуванням шлікеру у формі, що спричиняє розшарування маси.

4. Посилене сушіння виробів, яке перешкоджає переміщенню вологи у відформованому виробі, а також швидке нагрівання й охолодження виробу призводять до появи тріщин і зміни конфігурації.
5. Під час випалювання виробів можливі такі пошкодження:
 - деформація (однобічний випал, перепалювання або недолики у формуванні);
 - тріщини з гострим краєм политого випалу (різке зниження температури);
 - оплавлені краї з тріщинами политого випалу (різке зростання температури);
 - сколи (неправильний газовий режим).
6. Пошкодження глазурі на виробих під час випалювання:
 - хвилі на глазурі (жирові, пилові та інші забруднення);
 - цек (дрібні тріщинки на глазурі, занадто подрібнена фракція змолотого порошку глазурі);
 - тріщини (занадто висока температура);
 - стікання глазурі (перевищення температури випалу або використання занадто щільної глазурі).
7. Неправильна робота з деколями може спричинити:
 - здуття фарб (залишки води під зображенням, недбале розгладження деколі);
 - утворення складок (неакуратне накладення деколі на нерівну поверхню).
8. Можливі пошкодження під час декорування штампами:
 - розплющений відбиток штемпеля (нерівномірний тиск на штемпель);
 - неповний відбиток штемпеля (використання занадто густого препарату золота, наявність жирових плям на поверхні або використання недостатньо клейкого лаку);
 - відхилення кольору змішаних фарб (недотримання рецептури змішування фарб).

2.4. ПОСЛІДОВНІСТЬ ВИКОНАННЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ПРЕДМЕТІВ ІЗ КЕРАМІКИ З МЕТОЮ АТРИБУЦІЇ

Атрибуція є першорядною та головною складовою досліджень у вирішенні будь-яких питань, що стосуються предметів із кераміки. Предмети з кераміки з метою їх атрибуції під час проведення судових мистецтвознавчих експертиз досліджують у наведеній далі послідовності.

1. За ознаками форми й конструкції визначають призначення предмета з кераміки (побутове, інтер'єрне, технічне та ін.).
2. Досліджують марки виробу, з'ясовуючи виробника за графікою та змістом, технікою нанесення, кольором, розміром та іншими особливостями.
3. Установлюють техніки виконання та визначають належність за класифікаційними ознаками до фаянсу, майоліки, теракоти, порцеляни, напівпорцеляни тощо. Водночас з'ясовують показники керамічної маси (білизну, структуру, щільність, колір, зернистість, мінералогічний або хімічний склад та ін.) і показники декорування (колір, технологію, матеріал тощо). До виконання спеціальних досліджень залучають фахівців відповідних спеціальностей.
4. Досліджують стан предмета на наявність недоліків виготовлення, наслідків використання у побуті або реставраційних утручань. Проведення цих досліджень ґрунтується на оптико-фізичних і рентгенографічних методах аналізу.
5. Атрибуцію предмета виконують шляхом порівняння здобутих під час дослідження даних із літературними (каталожними) або зіставлення з визначеними оригіналами для встановлення справжності (автентичності) предмета з визначенням художнього рівня, часу, місця створення виробу, школи й авторства.

ВИСНОВКИ ДО ЧАСТИНИ 2

Надано перелік ознак неавтентичності (несправжності) творів із кераміки, що дають підстави оцінювати їх спеціалістами-мистецтвознавцями під час експертних досліджень.

У роботі наведено каталог сучасних неавтентичних виробів творів із кераміки.

Висновок про вартість порцелянових виробів у судовому мистецтвознавчому дослідженні складають на основі даних про марку порцеляни (одна з головних і важливих ознак автентичності (справжності) предмета), технологічні й художні ознаки, а також технологію її виробництва. Проводячи експертизу керамічних виробів, до уваги беруть також стан, в якому вони надійшли на дослідження.

ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Недилько С. А. Школьникам о керамике. Киев : Рад. шк., 1990. 144 с.
2. Бурдо Л. Отечественный антикварный рынок. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2006. № 3 (35). С. 76—86.
3. Дуденко С. И., Никифорова И. А. Справочник. Марки майолики, фаянса, фарфора. Харьков, 2000. 864 с.
4. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор. Киев, 1985. 222 с.
5. Толмацкий В. А., Скурлов В. В., Иванов А. Н. Антикварно-художественный рынок Петербурга. Санкт-Петербург, 2008. 520 с.
6. Коралёв М., Соколенко М. Майсен. От «точечного периода» к бидермайеру. *Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования*. 2007. № 9 (50). С. 36—57.
7. Инвестиции в Антиквариат и Коллекционирование. Справочник начинающего Антиквара. Советы, рекомендации и консультации по Антиквариату [Электронный ресурс]. URL: http://www.antik-invest.ru/blog/?page_id=2286 (дата звернення: 21.09.2021).
8. Туровский Е. Я., Николенко М. Ю., Горячук В. Н., Ладюков И. В. Древние амфоры в Северном Причерноморье : справочник-определитель. Киев, 2001. 110 с.
9. Борок В. Б., Дулькина Т. И. Марки Европейского фарфора 1710—1950. Москва, 1998. 432 с.
10. Poche E. Porzellan-Marken aus aller Welt. 12te ergänzte Auflage von 2001. Hanaau, 2001. 263 s.
11. Фарфор [Электронный ресурс]. URL: <http://apodarok.ru/info/sel/?201> (дата звернення: 21.09.2021).
12. Горбачева Е. Редкие фарфоровые статуэтки СССР (фото) [Электронный ресурс]. URL: <http://fb.ru/article/204983/redkie-farforovyye-statuetki-sssr-foto> (дата звернення: 21.09.2021).
13. Ревенок Н. М. Експертиза творів декоративно-прикладного мистецтва з кераміки, порцеляни, скла : навч. посіб. Київ, 2014. 124 с.
14. Оцінка, продаж антикваріату [Електронний ресурс]. URL: <http://www.antik-forum.ru/forum/showthread.php?> (дата звернення: 21.09.2021).
15. Андреева Л. Н., Антонян А. С., Барабанова Т. И. и др. Реставрация музейной керамики : метод. рек. / под общ. ред. Л. Н. Андреевой. Москва, 1999. 144 с.

Наукове видання

Долуда Анатолій Олександрович

Пукліч Ольга Сергіївна

Манжелій Тамара Сергіївна

**ДОСЛІДЖЕННЯ ОБ'ЄКТІВ ЖИВОПИСУ
ТА ТВОРІВ ІЗ КЕРАМІКИ**

Редактор *Т. В. Кінушева*

Верстальник *І. В. Луцик*

Обкладинка *А. С. Тяпкіна*

Підписано до друку 05.12.2021. Формат 60×90/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Ум. друк. арк. 7,4.
Наклад 50 прим. Вид. № 2918

Національний науковий центр
«Інститут судових експертиз ім. Засл. проф. М. С. Бокаріуса»,
вул. Золочівська, 8-А, м. Харків, 61177, Україна
Тел. (057) 372-12-20

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 7420 від 09.08.2021

Видавництво «Право» Національної академії правових наук України
та Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого,
вул. Чернишевська, 80-А, м. Харків, 61002, Україна
Тел./факс (057) 716-45-53

Сайт: <https://www.pravo-izdat.com.ua>

E-mail для авторів: verstka@pravo-izdat.com.ua

E-mail для замовлень: sales@pravo-izdat.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 4219 від 01.12.2011

Виготовлено у друкарні ТОВ «Промарт»,
вул. Весніна, 12, м. Харків, 61023, Україна
Тел. (057) 717-28-80

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 5748 від 06.11.2017