

STIEGLITZ
ACADEMY

ISBN 978-5-6051965-4-9



9 785605 196549 >

РЕСТАВРАЦИЯ. НАШ ВЗГЛЯД — 2024



РЕСТАВРАЦИЯ
НАШ ВЗГЛЯД 2024

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица**

РЕСТАВРАЦИЯ. НАШ ВЗГЛЯД — 2024

Материалы VII студенческой научно-практической конференции

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2024

УДК 7.025

ББК 85.1

Р44

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Рецензенты:

Е. Г. Шишкова, кандидат искусствоведения, заведующая Лабораторией научной реставрации восточной живописи Государственного Эрмитажа, художник-реставратор высшей категории, член Международного института сохранения исторических и художественных произведений (ИИС);

А. В. Корнилова, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица;

Ю. А. Филимонова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры живописи и реставрации СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

Р44

Реставрация. Наш взгляд — 2024. Материалы VII студенческой научно-практической конференции : сб. науч. ст. / сост. А. С. Березина, А. И. Лельчук ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

— Санкт-Петербург : СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — 202 с. : ил.
ISBN 978-5-6051965-4-9

В сборник вошли статьи, освещающие проблемы реставрации предметов изобразительного искусства: картин, икон, монументально-декоративной живописи, графики, а также предметов декоративно-прикладного искусства. Во всех работах большое внимание уделяется научной составляющей предреставрационных процессов: проведению оптико-физических и физико-химических исследований, вопросам атрибуции и бытования памятника. Подробно описывается практический опыт применения разнообразных методик, разработка новых приборов, освоение старых техник и внедрение набирающих популярность реставрационных материалов.

ISBN 978-5-6051965-4-9

© Коллектив авторов, 2024

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

Вохмянина М. В.

СТЯГИВАНИЕ И СОЕДИНЕНИЕ КРАЕВ

РАЗОШЕДШИХСЯ РАЗРЫВОВ ОСНОВЫ НА КАРТИНАХ.....6

Терновых К. Л.

РАБОТА С ПОВЕРХНОСТНЫМИ ЗАГРЯЗНЕНИЯМИ

НА КАРТИНАХ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ:

ИССЛЕДОВАНИЕ, ПОДБОР МЕТОДИКИ.

НА ПРИМЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ ДВУХ КАРТИН

«ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ» С. Л. ЦЕРКОВНИЦКОГО (?)

И «АВТОПОРТРЕТ» А. Е. ЯКОВЛЕВА 15

Руссу А. Ф.

ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ

НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА «СКОРБЯЩАЯ МАДОННА»..... 26

Зуева Е. А.

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ

«БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ»

ИЗ СОБРАНИЯ КОСТРОМСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ 38

Пикалова П. Е.

РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА «ТАНЦЫ»..... 50

Садова А. С.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНЫ

«СВЯТОЙ НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ»

С. АРЕФИНО НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ..... 59

Шадрина А. А.

КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ

И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПАМЯТНИКА

ПОЗДНЕЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ

«УСПЕНИЕ...» ИЗ ТРОИЦКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА АРЕФИНО..... 68

Бобрикова Е. Р.

ИССЛЕДОВАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ЗАПИСЕЙ НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ

БОГОМАТЕРЬ МЛЕКОПИТАТЕЛЬНИЦА XIX В. ИЗ СЕЛА НЕБЫЛОЕ ... 78

<i>Терехина Д. К., Макаричева А. В.</i> СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ НА ПРИМЕРЕ КОНСЕРВАЦИИ ИКОН ВОСКРЕСЕНСКОГО ХРАМА УСАДЬБЫ НЕРОНОВО КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ.....	88
<i>Невоструева А.-М. Ф.</i> ОПЫТ ПОДБОРА МЕТОДИКИ ПРИ УДАЛЕНИИ ЗАПИСЕЙ И УТОНЫШЕНИИ ЗАСТАРЕЛОЙ ПОКРОВНОЙ ПЛЕНКИ НА ИКОНЕ «ЯВЛЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ ПРЕПОДОБНОМУ СЕРГИЮ РАДОНЕЖСКОМУ».....	98
<i>Голубь П. А., Пьянзина Д. А.</i> РАСКРЫТИЕ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ МАЛОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛОДЖИИ.....	106
<i>Кулишова М. В., Иванова А. П.</i> ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ РЕСТАВРАЦИОННОЙ МЕТОДИКИ ПРИ КОНСЕРВАЦИИ ЖИВОПИСИ НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СВОДА НИЖНЕЙ ЦЕРКВИ ХРАМА СВЯТОЙ ТРОИЦЫ ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ В СЕЛЕ ВОЩАЖНИКОВО ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ.....	114
<i>Гардер М., Иванова Е. В.</i> ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ХРАМЕ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ В СЕЛЕ КОСКОВО	125
<i>Варанкина Д. С.</i> НА СТЫКЕ МАТЕРИАЛОВ. ДЕРЕВО И МЕТАЛЛ В РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	138
<i>Акентьева А. А., Бахматова А. В.</i> ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ БАРОЧНЫХ ФИЛЕНОК.....	148
<i>Брюквина М. А., Григорьева А. А.</i> ПРАКТИКА ВОСПОЛНЕНИЯ УТРАТ В РЕСТАВРАЦИИ. ВОССОЗДАНИЕ ДЕКОРА ИЗ МАСТИКИ И ЗОЛОЧЕНИЕ	157
<i>Волков К. К.</i> ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ РИСУНКА ХУДОЖНИКА ДОМОГАЦКОГО «ОБНАЖЕННАЯ ФИГУРА» С ПРИМЕНЕНИЕМ ГЕЛЕВЫХ СИСТЕМ....	167
<i>Кукишина Н. А.</i> ОСОБЕННОСТИ АТРИБУЦИИ ГРАВЕРНЫХ ТЕХНИК.....	177

Раева А. О., Потапова П. А.

РЕСТАВРАЦИЯ ОФОРТОВ С ЭСТАМПОВ ФРЭНИСА БАРЛОУ
С ПРИМЕНЕНИЕМ ФЕРМЕНТНЫХ СОСТАВОВ 185

Ребежа Х. С.

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ПВС (ПОЛИВИНИЛОВОГО СПИРТА)
В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ ИКОНЫ-МЕДАЛЬОНА
СВ. АПОСТОЛОВ И ЕВАНГЕЛИСТОВ ИОАННА БОГОСЛОВА И ЛУКИ.
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИКОНОГРАФИИ 191

СТЯГИВАНИЕ И СОЕДИНЕНИЕ КРАЕВ РАЗОШЕДШИХСЯ РАЗРЫВОВ ОСНОВЫ НА КАРТИНАХ

Статья посвящена сравнению отечественных и зарубежных методик стягивания разошедшихся прорывов на картинах. Исследуется структура усадки нитей разрывов холстяной основы. Представляется облегченный аппарат для стягивания и соединения краев разошедшихся разрывов основы, а также основные этапы деликатного состыковывания разошедшихся разрывов холста. Изготовленный аппарат позволяет контролировать натяжение усаженных нитей основы во время стягивания разрыва, когда картина остается на экспозиционном или рабочем подрамнике. Также описывается комбинированная методика стягивания разошедшихся прорывов на примере реставрации нескольких картин.

Ключевые слова: соединение разрывов, аппарат для стягивания разрывов, холст, станковая масляная живопись, реставрация.

М. V. Vokhmianina

PULLING AND JOINING TOGETHER THE EDGES OF DISCONNECTED TEARS ON PAINTINGS

The article is devoted to the comparison of domestic and foreign methods of pulling together the disconnected edges of tears on paintings. It investigates the structure of shrinkage of threads of the tears in canvas warp. A lightweight device for pulling and joining the edges of disconnected tears is presented, as well as the main steps for delicate joining of disconnected canvas tears. The constructed device allows to control the tension of the shrunken threads during the pulling of the tear, while the painting remains either on an original or working stretcher. A combined method for pulling together disconnected tears is also described, based on the example of restoration of several paintings.

Keywords: joining together the edges of disconnected tears, the device for pulling together edges of tears, canvas, easel oil painting, restoration, conservation.

В данной статье будет представлен метод стягивания и соединения краев разошедшихся разрывов основы на картинах. И способ будет показан на примере реставрации картины неизвестного художника «Портрет помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда», датируемой приблизительно началом XIX в. Произведение было передано в

реставрационные мастерские РАЖВиЗ Ильи Глазунова из фондов Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника — работа с данной картиной являлась дипломной для автора статьи (ил. 1).

До начала реставрационных работ были проведены подробные исследования, в результате чего проанализированы технико-технологические особенности произведения и сделаны выводы об имеющихся повреждениях.

Картина была передана без подрамника. Льняной холст произведения был значительно деформирован по всей поверхности, имелись множественные изломы и смятости по пути втянутости холста на участках с утратами грунта и красочного слоя. Также имелись многочисленные прорывы, гвоздевые проколы и 3 масштабные утраты основы. Более того, фиксировались 7 разошедшихся разрывов практически на всю длину поверхности картины.

Холст картины был сильно загрязнен пылью, нити холста окислены, и с оборота фиксировались темные и светлые пятна, возникшие, предположительно, или из-за прохождения авторской проклейки, или как следствие биопоражения произведения. На поверхности основы наблюдались следы потертости и неровные края.

Вся площадь лицевой стороны картины была полностью заклеена профилактической заклейкой из микалентной бумаги, которая была нанесена неравномерно на сильно деформированную поверхность красочного слоя много лет назад. Микалентная бумага в центральной части приобрела желто-зеленоватый оттенок, который также мог свидетельствовать о наличии биопоражения картины. Наличие биопоражений показал микроскопический анализ, в грунте выявлены актиномицеты, находящиеся как в активном, так и в неактивном состоянии, а на поверхности красочного слоя — нитевидные микроорганизмы.

Под заклейкой имелись многочисленные утраты красочного слоя и грунта. На поверхности красочного слоя наблюдались микроскопические вздутия, возникшие и в результате усадки основы, и как следствие ожога красочного слоя в процессе бытовая картины.

По заключениям исследования в УФ-лучах, на картину было нанесено лаковое покрытие, которое сильно потемнело и исказило авторский колорит. По всей поверхности картины присутствовали потертости лака. Наличие защитного покрытия было подтверждено и стратиграфическими исследованиями.

Таким образом, по результатам всех проведенных исследований, была разработана последовательная методика реставрации и консервации произведения с учетом всех его особенностей.

После проведения местного укрепления красочного слоя и грунта с угрозой осыпей и восстановления прорывов основы, восполнения масштабных утрат и гвоздевых проколов предстояло приступить к

следующему этапу реставрации и подобрать методику деликатного стягивания разошедшихся разрывов основы.

Картина была закреплена на рабочем подрамнике посредством прочной бумаги-кальки [5]. Перед монтированием картины на рабочий подрамник, временно армировались разрывы с разошедшимися краями с оборота.

Портрет «Помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда» закреплялся на рабочем подрамнике только за две короткие стороны, чтобы прорывы, которые разошлись на всю длину картины, не дали еще большую усадку. На следующем этапе края старой профилактической заклейки аккуратно надрезались скальпелем между краями разошедшегося разрыва, чтобы при стягивании не было лишней сдерживающей силы и для того, чтобы позволить разрывам постепенно стягиваться.

После были проанализированы разные методики стягивания разрывов, к примеру, представленный реставраторами из ГОСНИИР в 2013 г. [3, с. 49–56]. Но в итоге был найден метод, используемый в зарубежной реставрационной практике.

Был исследован способ со специальным аппаратом для стягивания разрывов.

Аппарат носил название «Стягиватель» (Trecker). Der Trecker (Der Puller) — это инструмент, который был разработан профессором Винфридом Хейбером (Professor Winfried Heiber) в 1984 г. в качестве стягивающего приспособления, способного соединить два края разошедшегося разрыва вместе и позволяющего завершить процесс соединения прорывов на адгезив методом «встык» [6]. Этот аппарат позволяет сблизить края разрыва, в то время как авторский холст остается на рабочем или экспозиционном подрамнике.

Однако с уходом профессора Хейбера его устройство было забыто, а затем вновь исследовано лишь спустя десятилетия. Робин Ходжсон в мае 2011 г. разработал аналогичную модель Trecker, которую представил на конференции по сохранению произведений искусства в Винтертуре [8]. Аппарат Робина был смоделирован на основе конструкции профессора Хейбера и работает аналогично.

Модель профессора Хейбера состоит из двух стальных конструкций, которые с помощью винтов и деревянных брусков крепятся друг напротив друга к планкам подрамника или раме картины. Саржевая нить прикрепляется к противоположному краю разрыва. Концы саржевой нити привязываются к плоским шайбам, которые проложены между льняной лентой, склеенной пленкой BEVA®371 FILM (или аналогичным клеем). Затем эти полоски прикрепляются клеем по всей своей поверхности перпендикулярно или параллельно разрыву непосредственно к холсту картины.

Сила натяжения поступает на края разрыва путем подкручивания винтов на аппарате, которые в свою очередь натягивают прикрепленные нити и сближают края разрыва [4].

Модель Робина аналогична модели Хейбера, однако корпус сделан из черного алюминия.

Известно, что основная проблема разошедшихся разрывов — это значительное изменение натяжения нитей холста около прорыва [7, с. 35–48]. Нити, идущие параллельно разрыву, выпрямляются, а нити, расположенные перпендикулярно разрыву, приобретают более заметную невооруженным глазом волнистую форму — т. е. дают усадку больше. И самое главное — изменение в плетении холста ограничивается площадью разрыва, а выше- и нижележащая плоскость холста от прорыва практически не затронута процессом усадки нитей.

Таким образом, становится ясно, что наклеивание текстильных полосок перпендикулярно разрыву на авторский холст не позволяет нитям холста совершать хаотичное движение, которое так травмоопасно для картины при стягивании разрыва, однако имеется и здесь (в полосках на холсте) свой минус: если наклеить BEVA®371 FILM около краев разрыва, практически полностью теряется возможность усаженным нитям около краев разрыва растянуться в первоначальный вид, и, тем самым, тянутся не усаженные нити (они-то как раз остаются в спокойном состоянии, поскольку клеевая полоска BEVA®371 FILM блокирует их), а вся площадь холста начиная от кромок. Тесно расположенные полоски BEVA®371 FILM запрещают движение тех участков ткани, которые должны быть хотя бы частично возвращены в первоначальный вытянутый вид с помощью растяжения.

В итоге тянутся те участки холста, на которые процесс усадки практически не повлиял, как говорилось ранее, а на лицевой части картины может появиться искажение изображения.

После анализа методик были скомбинированы два метода: коллег из ГОСНИИР и профессора Хейбера.

Таким образом, был разработан идентичный аппарат (ил. 2). Корпус был сделан из бука и имел П-образную форму на ножках, а для индивидуальных закручивающихся рычагов использованы тонкие алюминиевые резьбовые шпильки.

Для того, чтобы подтягивание нитей происходило постепенно, для удобства на конец резьбовой шпильки были вкручены барашковые гайки, а со стороны крепления капроновых нитей для прочности и надежности приделаны рыболовные крючки 0 размера.

Чтобы капроновые нити при стягивании от петель шли строго параллельно холсту, была установлена дополнительная перекладина около ножек корпуса и еще одна на уровне шпилек.

Далее, аппарат собственного изготовления был установлен на подрамник параллельно центральному разрыву картины (ил. 3).

Края прорыва были аккуратно зачищены от поверхностных загрязнений. Далее установлены петли из капроновой толстой нити вдоль разрыва основы.

Через каждую петлю продевалась индивидуальная капроновая нить и протягивалась к одной резьбовой шпильке. После того, как все петли были состыкованы с аппаратом, делалось удаленное поверхностное увлажнение с двух сторон разрыва. На начальном этапе стягивания уже наблюдался положительный результат.

Стороны разрыва постепенно соединялись друг с другом, направление натяжения было строго параллельно авторскому холсту, авторские нити основы не деформировались (ил. 4).

Каждые 24 часа проводилось удаленное увлажнение основы (при помощи косметического пульверизатора и дистиллированной воды) во время небольшого подтягивания краев разрыва. Каждый раз на участок с петлями ставился мрамор для фиксации натяжения.

Результат соединенного разрыва закреплялся на 5 % ПВБ (поливинилбутираль) методом встык [1].

В результате такой способ состыковывания разошедшегося разрыва основы позволил, не искажая изображение на картине и не травмируя нити холста, соединить края разрыва методом встык.

На картине также было необходимо решить поставленную задачу с соединением краев прорыва, края которого не разошлись, а «нашли» друг на друга, т. е. располагались внахлест.

Использовался тот же самостоятельно смонтированный прибор Trecker.

В результате удалось успешно убрать участок разрыва с нахлестом краев основы и аккуратно состыковать методом встык.

Таким образом, была полностью восстановлена целостность основы.

По окончании процесса стягивания и растягивания разрывов они были армированы на микалентую бумагу и ПВБ 5 % концентрации в этиловом спирте [2].

Следом на картине были проведены другие консервационные и реставрационные процессы, принятые реставрационным советом.

В завершение «Портрет помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда» был покрыт реставрационным лаком.

Таким образом, исследованный и примененный в реставрации аналогичный аппарат, смоделированный на основе конструкции профессора Хейбера, позволил успешно и постепенно стянуть и соединить края разошедшихся разрывов основы на картине (ил. 5).

Более того, смоделированный аппарат был применен на других картинах для состыковывания разошедшихся прорывов основы: картина С. Янкова «Пейзаж» (х/м, 64,6 x 93,3 см, к. XIX в. (?), КП № 5903) и на копии картины В. Г. Перова «Охотники на привале» (н/х, х/м, 37,1 x 58,2 см, КП № 420; поступила в 2019 г.; ил. 6).

Таким образом, стягивающий аппарат можно рекомендовать для ретракции разошедшихся прорывов на картинах на холстяной основе.

Литература:

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. М.: Художественная школа, 2013. 224 с.
2. Горин И. П., Черкасова З. В. Реставрация произведений станковой масляной живописи: учеб. пособие для средних худож. заведений. М.: Искусство, 1977. 223 с.
3. Яшкина Л. И., Чуракова М. С. Реставрация прорывов, утрат холста и кромок в произведениях станковой масляной живописи стыковым методом. 1978–2008 гг. // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. 2013. № 27 (57).
4. Demuth P., Heiber W. Der Trecker-Eine Spannkonstruktion für die Rissverklebung // *Restauro*. 2000. № 5. P. 344–347.
5. Eastlake C. L. *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*. N. Y.: Dover Publications. 1960. 452 с.
6. Hartman L. A Useful Tool for the Repair of Gaping Tears: The RH Trecker // *WAAC Newsletter*. 2011. Vol. 33. № 3. P. 14–15.
7. Heiber W. The Thread-by-Thread Tear Mending Method // *Alternatives to Lining: Structural Treatment of Paintings on Canvas without Lining* / Ed. by M. Bustin, T. Caley. UKIC, 2003. P. 35–48.
8. Heiber W., Tomkiewicz C. Thread by Thread Mending in Fabric Supports // *The Conservation of Easel Paintings* / Ed. by J. H. Stoner, R. Rushfield. Butterworth-Heinemann, 2011.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



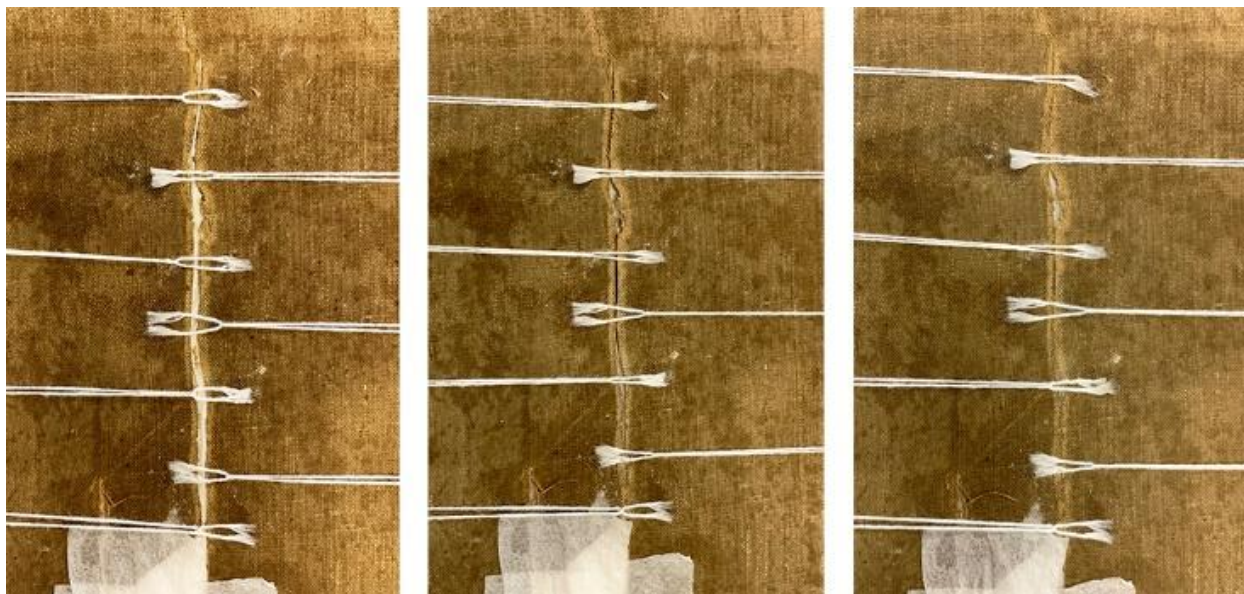
Ил. 1. Картина «Портрет помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда» до реставрации



*Ил. 2. Сконструированный аппарат.
Студент художник-реставратор РАЖВиЗ Ильи Глазунова
Вохмянина Милена Владимировна*



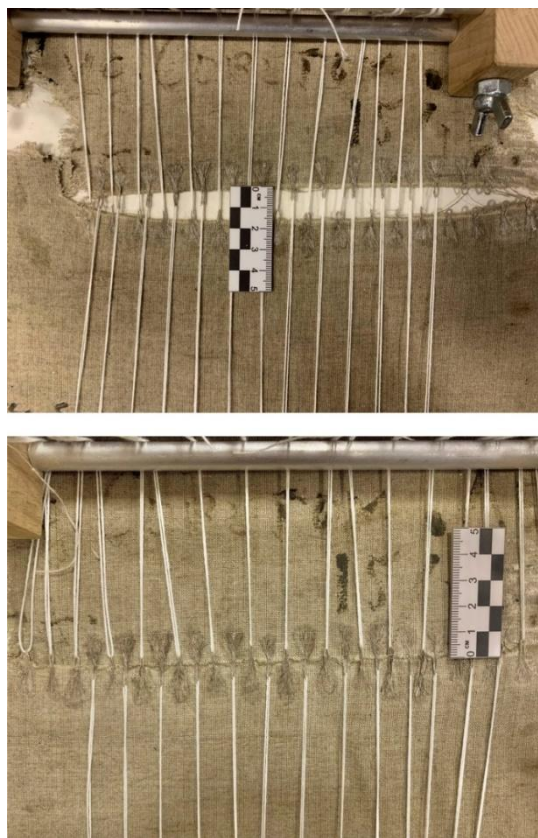
Ил. 3. Установленный сконструированный аппарат



*Ил. 4. Последовательность стягивания разошедшегося разрыва на картине
«Портрет помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда»*



*Ил. 5. Картина
«Портрет помещицы Насоновой А. М. из усадьбы Ескино Солигаличского уезда»
после реставрации*



Ил. 6. Процесс стягивания разошедшегося разрыва на копии с картины Перова В. Г. «Охотники на привале»

Сведения об авторе:

Вохмянина Милена Владимировна, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, специалитет, 5 курс, кафедра реставрации станковой масляной живописи факультета реставрации; milena-787@yandex.ru

Vokhmianina Milena Vladimirovna, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Specialist Degree, 5th- year student, Department of Restoration and Conservation of Easel Oil Painting, Faculty of Restoration and Conservation; milena-787@yandex

Сведения о научном руководителе:

Крылова Ирина Валерьевна, доцент кафедры реставрации станковой масляной живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, реставратор станковой масляной живописи I категории; kira1904@yandex.ru

Krylova Irina Valeryevna, Associate Professor of the Department of Restoration and Conservation of Easel Oil Painting, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, 1st category Restorer of Easel Oil Painting; kira1904@yandex.ru

**РАБОТА С ПОВЕРХНОСТНЫМИ ЗАГРЯЗНЕНИЯМИ
НА КАРТИНАХ СТАНКОВОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ:
ИССЛЕДОВАНИЕ, ПОДБОР МЕТОДИКИ.
НА ПРИМЕРЕ РЕСТАВРАЦИИ ДВУХ КАРТИН
«ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ» С. Л. ЦЕРКОВНИЦКОГО (?)
И «АВТОПОРТРЕТ» А. Е. ЯКОВЛЕВА**

Процесс удаления загрязнений с поверхности живописи заключается в проведении последовательных и вдумчивых реставрационных этапов. Прежде всего они связаны с получением информации о самом памятнике, о времени его создания и условиях бытования, об особенностях красочного слоя и структуры загрязнений, а также с подбором составов для удаления загрязнения, пробными утоньшениями, постепенной работой со всей поверхностью и постоянным контролем. В данной статье излагается опыт подбора методики для удаления плотных стойких поверхностных загрязнений на примере двух картин: «Портрет девушки» С. Л. Церковницкого (?) (XX век, Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) и «Автопортрет» А. Е. Яковлева (первая половина XX века, Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник).

Ключевые слова: реставрация, масляная живопись, картина, поверхностные загрязнения, методика, исследования, красочный слой.

K. L. Ternovyyh

**WORKING WITH SURFACE STAINS ON EASEL OIL PAINTINGS.
RESEARCH AND SELECTION OF METHODS.
ON THE EXAMPLE OF RESTORATION OF TWO PAINTINGS
“PORTRAIT OF A GIRL” BY S. L. TSERKOVNITSKY (?)
AND “SELF-PORTRAIT” BY A. E. YAKOVLEV**

The process of removing stains from the surface of a painting includes consistent and thoughtful restoration stages. First of all, they are related to obtaining information about the restoration object itself, about the time of its creation and conditions of use, about the colorful layer features and the stains structure, as well as with the selection of compositions for the removal of the stains, trial thinning, gradual work with the whole surface and constant monitoring. The article presents the experience of searching for methods of dense, persistent

stains removing on the example of two paintings: “Portrait of a Girl” by S. L. Tserkovnitsky (?) (20th century, Kirillo-Belozersky Historical-Architectural and Art Museum-Reserve) and “Self-Portrait” by A. E. Yakovlev (the first half of the 20th century, Pereslavl-Zalessky State Historical-Architectural and Art Museum-Reserve).

Key words: restoration, oil painting, picture, stains, methodology, research, paint layer.

В 2023 г. в реставрационное отделение МАХУ памяти 1905 г. поступили две картины: «Портрет девушки» С. Л. Церковницкого (?) XX в. создания из Кирилло-Белозерского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Автопортрет» А. Е. Яковлева первой половины XX в. из Переславль-Залесского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Обе картины нуждались в проведении технической реставрации, а также в работе с поверхностью, так как живопись имела стойкие поверхностные загрязнения, искажая тем самым восприятие авторского колорита.

Предварительно обе картины были изучены, также были проведены оптико-технологические исследования, описание сохранности, составлен план реставрационных мероприятий, утвержденный на Реставрационном совете.

«Портрет девушки» С. Л. Церковницкого (?)

При поступлении в реставрацию авторство картины значилось под вопросом, предположительно была известна только фамилия художника: Церковницкий (?). Изучив семейное древо Церковницких, а также более подробно их творчество и биографию, используя сайт музея [4] и другие интернет-источники [6; 7], предполагаемое авторство обозначилось двумя людьми: Церковницкий Сергей Леонидович и его сын Церковницкий Константин Сергеевич, который, будучи по профессии фотографом, в такой же степени увлекался живописью [9]. Более детально изучив жизнь обоих Церковницких и сравнив техническую составляющую живописи, а также манеру письма, стала очевидна принадлежность авторства Церковницкому Сергею Леонидовичу (1895–1979 гг.) [10].

Из биографии известно, что художник родился в городе Кириллов, Вологодской области. Окончил Вологодскую гимназию, после чего поступил в Петербургский политехнический институт. Во время Первой Мировой войны окончил юнкерское военное училище и получил звание прапорщика пехоты. Далее попал в Красную армию. Во время гражданской войны оказался на Урале. Вместе с женой и двумя детьми жил в Свердловске, где начал преподавать физику и математику. Позже Сергей Леонидович с семьей переехал в родной Кириллов, где продолжил преподавать в Вологодском

областном культпросвет училище. Там он прожил до конца своей жизни, увлекался живописью и фотографией. В наше время его дом входит в комплекс Кирилло-Белозерского музея заповедника, который был передан музею сыном Сергея Леонидовича — Константином Сергеевичем Церковницким [5].

К моменту поступления в реставрационную мастерскую картина находилась в аварийном состоянии: хранилась без подрамника, основа была деформирована многочисленными изломами, по всей поверхности наблюдались сломы грунта и красочного слоя с грунтом с жесткими приподнятыми краями, осыпи грунта и красочного слоя с грунтом, проколы основы по углам, плотное пылевое загрязнение, сильное пожелтение крайне неравномерного покровного слоя, плотные затеки предположительно масляные, следы насекомых (ил. 1).

Предваряющие реставрационные работы исследования показали, что пигменты красочного слоя устойчивы к воздействию влаги. Микроскопическое исследование структуры грунта (бинокулярный микроскоп МБС- 10 в 7- кратном увеличении) и анализ на определение наполнителя в грунте выявили, что грунт тонкий, однослойный, белого цвета, блестящий, эластичный, плотный, мелко дисперсный, наполнитель — белый мел с большим количеством дополнительных примесей.

После проведения противоаварийных мероприятий картина была закреплена на рабочем подрамнике, склеены проколы, укреплен грунт и красочный слой, уложены сломы, устранены деформации основы. Затем подведены реставрационные кромки на современный синтетический адгезив, картина закреплена на новом экспозиционном подрамнике и подведен грунт в местах утрат авторского до уровня авторского красочного слоя [3]. Следующий этап был наиболее сложный — работа с поверхностными загрязнениями.

Дореставрационные визуальные наблюдения поверхности картины показали неравномерный блеск покрытия с крупными затеками по всей поверхности, плотное, жесткое, сильно пожелтевшее на участках затеков и скоплений в виде капель покрытие имеет более насыщенный темно-коричневый цвет. Затёки на изображении одежды, лица и кромках наиболее крупные. При исследовании картины в ультрафиолетовых лучах (УФ) покровная пленка люминесцирует замутненным зеленым и желтым цветами, что говорит о плотности покрытия [2]. Поверхностные загрязнения видны неравномерным серым покрытием, на участках без блеска живопись выглядит пожухшей. Это позволило предположить, что покрытие имеет в составе не смолы, а в большей степени масла, отвердевшие со временем и приобретшие характерный ярко-желтый с коричневым оттенком. Можно предположить, что подобное покрытие, возможно, нанесенное в бытовых условиях, случайно и было выполнено с целью нивелировки живописных нюансов или утрат красочного слоя — возможно, визуального состаривания картины. Подобные выводы предполагают особый подход к удалению

поверхностного покрытия, а именно к утоньшению искажающих авторский колорит слоев загрязнений и участков по всей поверхности, оставив патину исторического бытования произведения.

Сначала проводилось пробное удаление загрязнений в виде масляных затеков и подбор состава и методики. Для пробного удаления загрязнений в виде плотных масляных затеков был выбран небольшой участок в правом нижнем углу картины. Пробное удаление было проведено с помощью пинена. На участок затека с кисти № 1 наносился пинен, оставлялся на поверхности в течение 3–5 минут для размягчения слоя. Затем размягченный слой затека механическим способом при помощи скальпеля аккуратно удалялся с поверхности участка. Действия повторялись несколько раз, пока затек не был удален. Длительное механическое воздействие и многократность нанесения пинена не давали нужного результата, поэтому была подобрана другая методика. Использовался состав из пинена со спиртом 1/10. Действия производились аналогично: на небольшой участок с синтетической кисти небольшого размера наносился приготовленный состав и оставлялся на поверхности в течение нескольких минут, после чего размягченный слой поверхностного загрязнения удалялся при помощи ватного тампона, увлажненного в приготовленном составе, и проводилась выборка глазным скальпелем. На неплотных участках слой хорошо размягчался и утоньшался [8].

На участках с более плотными затеками темно-коричневого цвета загрязнения проникли глубоко в структуру красочного и не давали положительной реакции на состав 1/10, поэтому была подобрана другая методика, по которой соотношение спирта к пинену было увеличено до 1/7. Этим методом были удалены оставшиеся загрязнения настолько, насколько это было возможно без вреда для поверхности красочного слоя (ил. 2).

Таким образом, были удалены поверхностные загрязнения в виде затеков с изображения лица, шеи, одежды, головного убора. На участках затеков красочный слой немного деструктировался и остались характерные следы от них, которые будут нивелироваться тонировками.

После удаления затеков и утоньшения пожелтевшего покрытия с поверхности удалено плотное пылевое загрязнение, из-за которого живопись выглядела серой и пожухшей. Удаление загрязнений проводилось ватным тампоном, увлажненным эмульсией. После чего картина покрыта защитным слоем лака и проведено живописное восстановление (ил. 3).

«Автопортрет» А. Е. Яковлева

Подбор методики по удалению плотных поверхностных загрязнений также приводится на примере этой работы.

Картина передана из Переславль-Залесского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника в МАХУ

памяти 1905 г. для приведения памятника искусства в экспозиционное состояние.

Яковлев Александр Евгеньевич родился в Санкт-Петербурге. Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств (1905–1913 гг.) у Д. Н. Кардовского. С 1909 г. сотрудничал в журналах «Аполлон», «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Нива».

Уже в ранних работах обозначилось его тяготение к неоклассицизму. 1913–1915 гг. провел вместе со своим другом В. И. Шухаевым в Италии, где изучал старую живопись.

Во второй половине 1910-х гг. занимался портретной живописью и рисунком, достиг больших успехов в технике сангины. Совместно с Шухаевым расписал плафон в особняке Фирсановых в Москве; вместе с Б. Д. Григорьевым и С. Ю. Судейкиным оформил артистическое кабаре «Привал комедиантов» в Петрограде. Преподавал на архитектурных курсах Е. Ф. Багаевой и в Новой художественной мастерской (1916–1917 гг.) в Петрограде. В 1917 г. наряду с Кардовским, Шухаевым и Радловым был инициатором создания «Цеха живописцев святого Луки». Летом 1917 г. как пенсионер Академии художеств отправился в Монголию, Китай и Японию. С 1920 г. жил в Париже. В 1924–1925 гг. принимал участие в экспедиции компании «Ситроен» в Северную и Центральную Африку. Привезенные из поездки картины и рисунки принесли Яковлеву большой успех. В 1931–1932 гг. вновь отправился с экспедицией в страны Востока — посетил Сирию, Иран, Афганистан, Монголию и Китай. Итогом поездки стала серия художественных работ, в основном этнографического характера, но отмеченных виртуозной техникой рисунка. С 1934 по 1938 гг. жил в США, преподавал в Школе изящных искусств (1934–1937 гг.) в Бостоне.

Работы художника находятся во многих музеях в России и за рубежом, в том числе в Государственном Русском музее, Государственной Третьяковской галерее, ГМИИ им. А. С. Пушкина [11].

Картина поступила в реставрационную мастерскую на разбитом, меньшем размера картины подрамнике. С деформацией холста, проколами и прорывами основы, загнутой авторской живописью на кромку, мелкими царапинами в нижней части картины, многочисленными осыпями красочного слоя, а также утратами красочного слоя и грунта в местах деформации холста и на кромках. Присутствовало общее сильное плотное пылевое загрязнение в виде серого налета с плотными скоплениями в фактуре красочного слоя (ил. 4).

Проведенные дореставрационные исследования показали, что пигменты красочного слоя устойчивы к воздействию влаги. Микроскопическое исследование структуры грунта под бинокулярным микроскопом (МБС-10 в 7-кратном увеличении) выявило, что грунт тонкий, однослойный, белого цвета, матовый, хрупкий, плотный, мелко дисперсный, предположительно эмульсионный. Анализ на определение наполнителя в грунте показал, что наполнитель — белый мел с большим

количеством дополнительных примесей. Грунт предположительно авторский [2].

В ходе технической реставрации были проведены следующие мероприятия: склеены прорывы, картина закреплена на рабочем подрамнике, укреплен грунт и красочный слон, устранены деформации основы, подведены реставрационные кромки на синтетический адгезив. Затем картина закреплена на новом экспозиционном подрамнике, подведен грунт в местах утрат авторского [3]. Следующий этап — наиболее трудоемкий — удаление плотных поверхностных загрязнений.

Перед тем как приступить к дальнейшей работе с поверхностью и удалению загрязнений, были проведены исследования: визуально поверхность имеет матовый характер без блеска, в свете видимой люминесценции под воздействием ультрафиолетовых лучей, люминесценция, характерная для лакового покрытия, отсутствует, следовательно, лаком картина не покрывалась.

По результатам проведенных исследований можно подбирать методику для удаления поверхностных загрязнений.

Выполнено пробное удаление поверхностных загрязнений по правому краю на изображении снега с использованием эмульсии (дистиллированная вода, пинен, этиловый спирт в соотношении 14:3:1, 260 мл : 60 мл : 20 мл). Ватным тампоном на черенке, смоченном в эмульсии, поверхность аккуратно протиралась небольшими участками. При этом ватный тампон окрашивался в серо-коричневый цвет, открывалась авторская живопись без загрязнений. Таким образом, загрязнения постепенно удалялись по всей поверхности.

На участках плотного скопления серого налета, особенно в нижней части картины, загрязнения удалялись следующим образом: на небольшой участок эмульсия наносилась с кисти и накрывалась пленкой на 5–7 минут для размягчения поверхностного серого налета. Затем размягченный слой налета удалялся также увлажненным эмульсией ватным черенком и выборкой скальпелем загрязнений из фактуры красочного слоя. Так как на участках с плотными скоплениями серого налета эмульсия не везде дала положительный результат, особенно в нижней части и на изображении белого снега, то дополнительно в определенных местах был использован пинен, по принципу, описанному выше — на небольшой участок с плотным загрязнением наносился пинен и накрывался пленкой на 5–7 минут для размягчения загрязнений. После чего участок очищался при помощи ватного тампона и скальпеля. Так как пинен тоже не везде дал положительный результат и следы загрязнений просматривались в структуре красочного слоя, был использован уайт-спирит для размягчения более уплотненных сгустков загрязнения. Процесс работы с уайт-спиритом проводился по тому же принципу, что описан выше (ил. 5) [1].

В итоге загрязнения в нижней части картины и на изображении снега были удалены, утоньшены и выбраны из фактуры скальпелем.

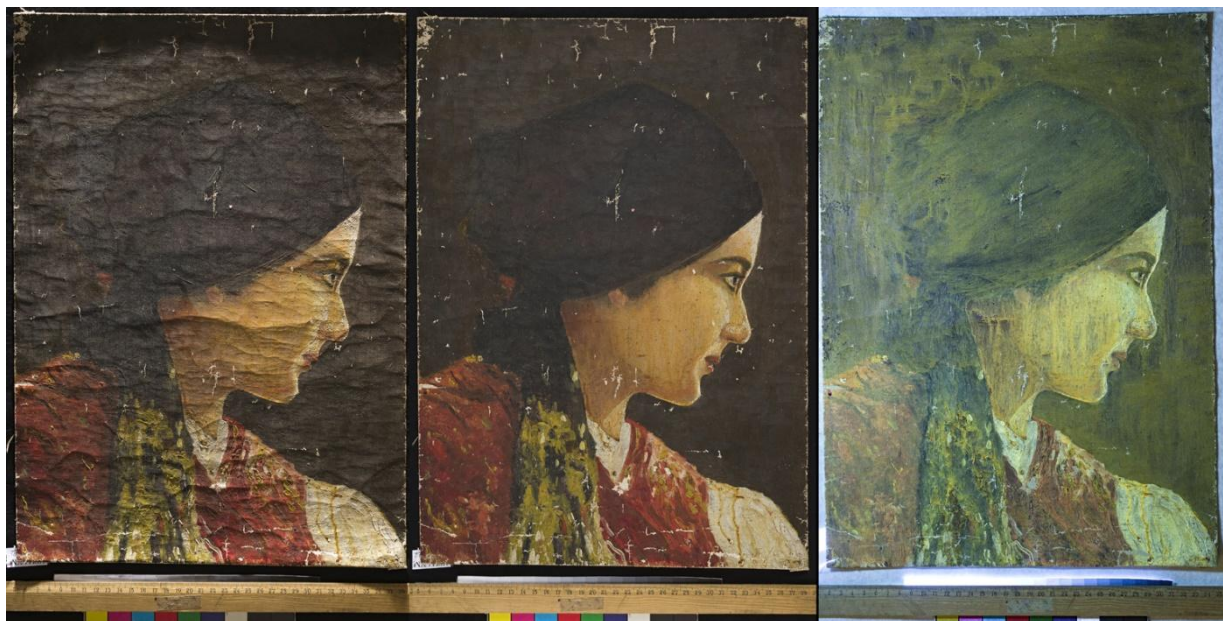
Затем картина покрыта защитным слоем лака и проведено живописное восстановление (ил. 6).

Таким образом, на примере реставрации двух картин наглядно видно, что процесс удаления загрязнений с поверхности красочного слоя предполагает в каждом конкретном случае индивидуальный подход с взвешиваемым и последовательным подходом к этапам реставрационных мероприятий. Это прежде всего предполагает изучение исторической справки о памятнике искусства, датировку времени создания, условий бытования картины, предшествующие реставрационным мероприятиям исследования особенностей основы, грунта и красочного слоя, защитной лаковой пленки, наличие и отсутствие лакового покрытия. Внимательный подбор составов для удаления загрязнений и наиболее щадящий для авторского красочного слоя. Постепенные пробные утоньшения загрязнений, постепенная работа с поверхностью и постоянный контроль получаемого результата. Также необходимо помнить о том, как важно сохранить исторические следы бытования картины.

Литература:

1. Алешин А. Б. Реставрация станковой масляной живописи. М.: ИД «Художественная школа», 2013. 224 с.
2. Гренберг Ю. И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. М., 1976. 250 с.
3. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. М.: Индрик, 2005. 136 с.
4. Кирилло-Белозерский музей-заповедник: официальный сайт. URL: <https://kirmuseum.org/ru/muzej> (дата обращения: 25.02.2024).
5. Музей истории города Кириллова и района // ВКонтакте: социальная сеть. URL: https://vk.com/wall-158505903_453 (дата обращения: 25.02.2024).
6. Музейный комплекс «Дорога памяти»: официальный сайт. URL: <https://1418museum.ru/search/?q=церковнический+сергей+леонидович> (дата обращения: 25.02.2024).
7. Удостоверение к юбилейной медали «Тридцать лет Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» Сергея Леонидовича Церковницкого. URL: https://archivogram.top/28150957-udostoverenie_k_yubileynoy_medali_tridtsaty_let_pobedy_v_welikoy_otchestvennoy_voynе_19411945_gg_sergeya_leonidovicha_tserkovnitskogo (дата обращения: 25.02.2024).
8. Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшкина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А. Реставрационные материалы. Курс лекций. М.: Индрик, 2016. 225 с.
9. Хранители истории. URL: <http://www.kirmuseum.ru/visitor/virtexhibition/detail.php?ID=127629> (последняя дата обращения: 25.02.2024).
10. Церковнические — тема для генеалогического и биографического дерева. URL: https://forum.vgd.ru/1270/tserkovnitskie/10.htm?a=stdforum_view (дата обращения: 25.02.2024).
11. Яковлев Александр Евгеньевич. Россия. 1887–1938: сайт. URL: https://artchive.ru/artists/761~Aleksandr_Evgen'evich_Jakovlev (дата обращения: 25.02.2024).

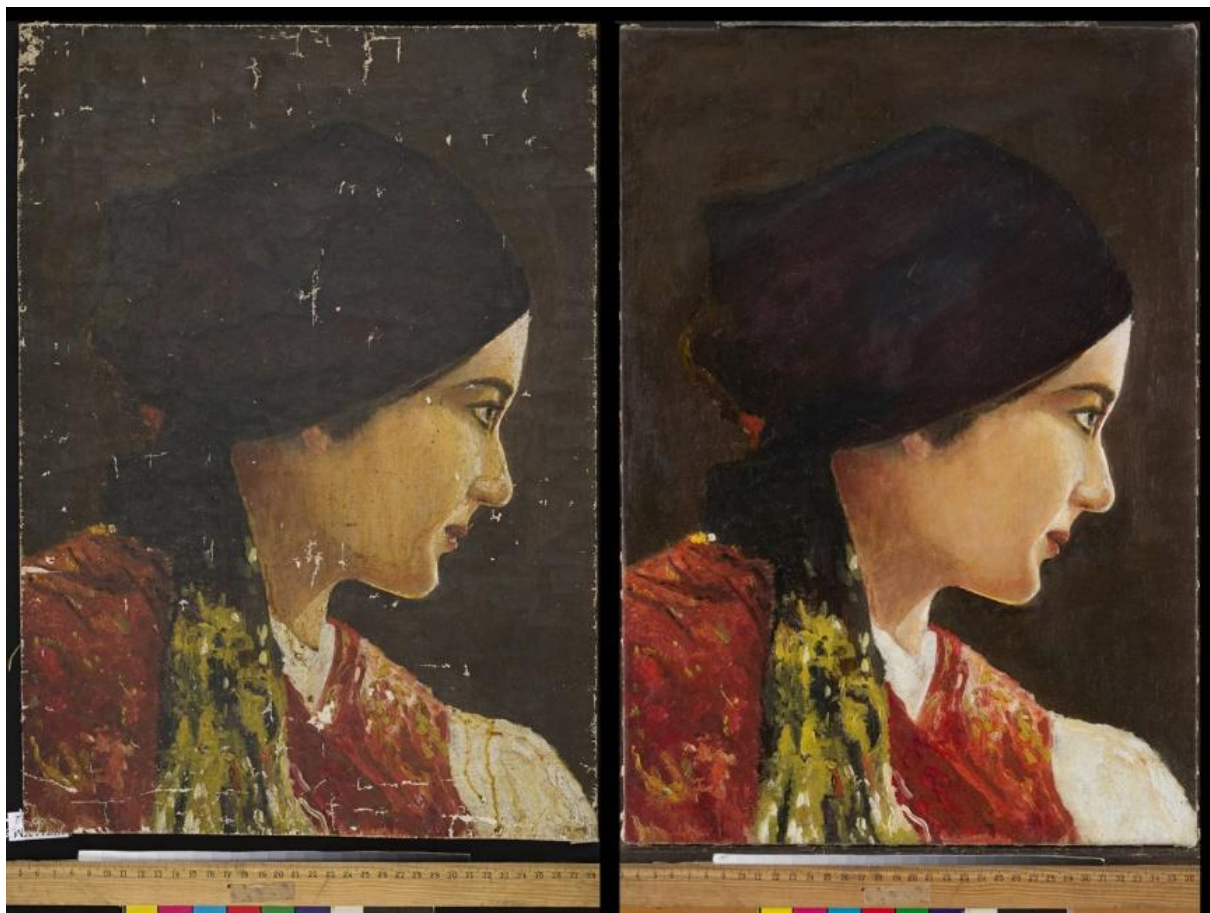
ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Ил. 1. Общий вид до реставрации лицевой стороны
в прямом свете, боковом свете, УФ лучах*



Ил. 2. Фрагменты до и в процессе реставрации



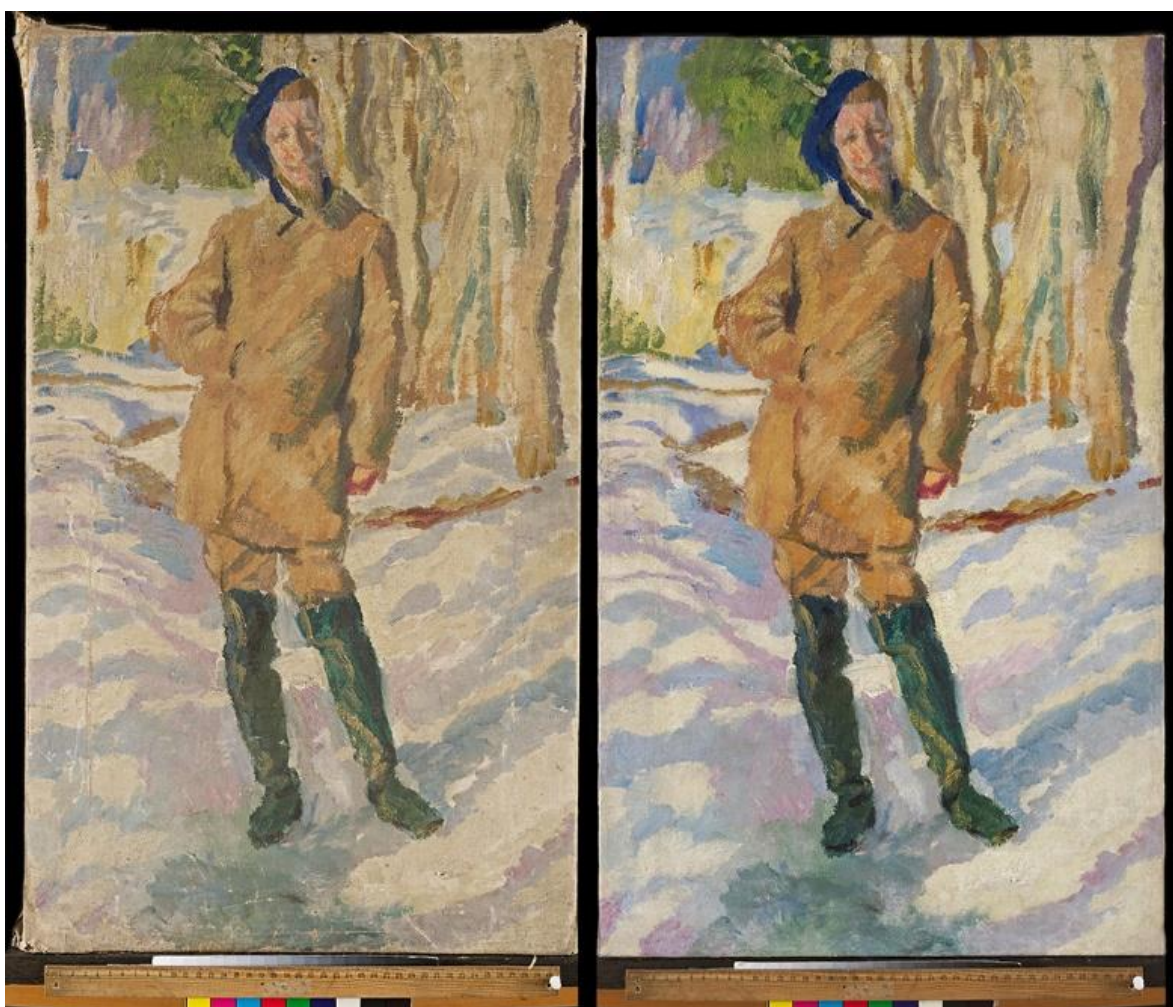
Ил. 3. Общий вид до и после реставрации в прямом свете



Ил. 4. Общий вид лицевой стороны в прямом и боковом свете, общий вид оборота



Ил. 5. Фрагменты в процессе реставрации



Ил. 6. Общий вид до и после реставрации в прямом свете

Сведения об авторе:

Терновых Ксения Леонидовна, студентка 2 курса факультета реставрации Московского академического художественного училища; ksenia29ter@gmail.com

Ternovyh Ksenia Leonidovna, 2nd-year student of the Faculty of Restoration of the Moscow Academic Art School; ksenia29ter@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Кониковска Екатерина Николаевна, художник-реставратор масляной живописи 2 категории Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; Konikovska@yandex.ru

Konikovska Ekaterina Nikolaevna, 2nd category Artist-Restorer of Oil Paintings of the Pushkin State Museum of Fine Arts; Konikovska@yandex.ru

ИСТОРИЯ БЫТОВАНИЯ И АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА «СКОРБЯЩАЯ МАДОННА»

Художественные произведения, пережившие революцию, национализацию, разграбления и иные беды, могут поведать удивительные истории — и помочь разгадать их могут даже самые маленькие детали. Одна из таких историй была выявлена при реставрации произведения «Скорбящая Мадонна» неизвестного мастера. В ходе комплексных исследований было установлено изначальное место хранения картины, а также некоторые технологические особенности ее создания. Исходя из проделанной исследовательской работы была предпринята попытка атрибутировать произведение и установить временные рамки его создания.

Ключевые слова: барокко, Нероново, Черевины, «Скорбящая Мадонна», атрибуция, Кострома, пигменты.

A. F. Russu

HISTORY OF EXISTENCE AND ATTRIBUTION OF THE PICTURE “THE MADONNA OF SORROWS” BY AN UNKNOWN ARTIST

Artworks that have survived the revolution, nationalization, looting and other misfortunes can tell amazing stories – and even the smallest details can help find them out. One of these stories was revealed during the restoration of the work “The Madonna of Sorrows” by an unknown master. In the course of comprehensive research, the original storage location of the painting and some technological features of its creation were revealed. Based on the research work done, an attempt was made to attribute the work and establish the time frame for its creation.

Key words: baroque, Neronovo, Cherevin, “The Madonna of Sorrows”, attribution, Kostroma, pigments.

Дворянское и купеческое сословия в России XIX века были элитой. В дворянских «гнездах» создавались портретные галереи, на стенах висели ковры и гобелены, библиотеки пополнялись редкими книгами. Благодаря стремлению высшего класса окружить себя качественными произведениями декоративно-прикладного искусства, мебелью, живописью, подчас

создавались и приобретались истинные шедевры. Нередко способных крепостных крестьян отправляли учиться зодчеству и иным художествам для дальнейшего украшения усадеб [1, с. 30].

В XX веке в связи со сменой власти и политического режима ситуация изменилась. Многие усадьбы подверглись разграблению и погрому, те вещи, которые уцелели в 1917–1919 гг., были национализированы. Уцелевшие сиротливые и обездоленные произведения, часто потерявшие названия и имена авторов, были переданы в музейные собрания, где многие из них с того времени лежат в запасниках и неумолимо ветшают. Проблема реставрации подобных произведений, находящихся вдали от крупных региональных центров, возникает из-за нехватки кадров, финансирования, большого количества экспонатов в постоянной экспозиции, которые необходимо поддерживать в надлежащем виде, из-за нехватки материалов, мастерских и по многим другим причинам. Поэтому большим спасением для музеев, произведения которых нуждаются в реставрационных вмешательствах, являются специализированные учебные заведения, осуществляющие выездные практики. В данном случае решается сразу несколько проблем: физическая помощь начинающих специалистов производству, применение теоретических знаний на практике для студентов, налаживание связей между музеем и специалистами, изучение и привлечение внимания общественности к судьбе подобных произведений.

Существует и иная практика, когда произведения станковой живописи направляются непосредственно в реставрационные мастерские.

Реставраторы же, по долгу службы, совмещают в себе различные профессиональные навыки — химика-технолога, искусствоведа, художника-станковиста, технолога и, собственно, реставратора-прикладника. Совмещение этих навыков, при их должном уровне, помогает стать незаменимым профессионалом в выбранной области искусств. Нередко коллеги по цеху могут увидеть в препаратах микропроб стратиграфию произведения, под бинокулярным микроскопом — следы его бытования, ознакомиться с техникой создания произведения, определить связующее и наполнитель красок или грунта, и, связав воедино все имеющиеся факты, выдвинуть гипотезу о временном промежутке создания произведения. Однако для выдвижения подобных гипотез необходимо овладеть многими смежными специальностями, о коих говорилось выше, и иметь значительный багаж знаний и так называемой насмотренности. Этим может похвастаться не каждый реставратор в силу ориентации на более прикладную деятельность. На помощь начинающим же специалистам приходят более опытные коллеги или профессионалы в своей отдельно взятой области.

Благодаря такому наставничеству и энтузиазму молодых специалистов картина, хранящимся долгие годы в запасниках музеев, возвращаются имя, год создания, иногда устанавливается автор.

Одна из картин, чья судьба прояснилась в ходе исследований, называется «Скорбящая Мадонна» неизвестного художника из Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (ил. 1). Картина была передана в РАЖВиЗ Ильи Глазунова для проведения реставрационных мероприятий по восстановлению ее экспозиционного вида.

Помимо конкретных реставрационных мероприятий составляется искусствоведческая справка, включающая в себя различные физико-химические, историко-археологические и иные исследования.

Основа картины была дублирована на сшивной льняной холст прямого полотняного переплетения. Шов холста — ручной. По углам произведения имелись очаги раздублировки, образуя диагональные деформации основы, так называемые фалды. Кромки произведения скрывала деревянная обкладка-рама. С оборота просматривались сквозные прорывы холста. С лицевой стороны под профилактическими заклеями в боковом свете можно наблюдать утраты авторского холста, деформации его, утраты грунта и красочного слоя.

После проведения фотофиксации, описания состояния сохранности произведения, проб на pH и т. п. был произведен демонтаж деревянной обкладки для изучения кромок произведения. После демонтажа на левой кромке была обнаружена сургучная печать, которая является первой ниточкой в определении истории бытования произведения (ил. 2).

На печати был изображен герб довольно маленького размера (ок. 0,6 см), это говорит о том, что данный оттиск скорее всего был нанесен на кольцо-печать. Оттиск имел довольно размытые границы, что естественно при нанесении печати по горячему сургучу. Для более детального изучения необходимо было исследовать печать при различных освещениях — прямой, боковой свет, ИК- спектр — и зарисовать его.

Герб имеет определенный набор символов, расшифровав которые, можно определить страну, сословие и род. После отрисовки герба со всеми знаками и обращения к геральдике стало возможно манипулировать с изображением, искать словесное описание герба в соответствии с геральдической символикой.

Поиски привели к следующему обозначению: *«Щит разделен перпендикулярно на две части, из коих в правой в голубом поле изображены крестообразно три серебряные Стрелы без перьев, обращенные остроконечиями: крайние две вниз, а средняя вверх, связанные по середине красными Черевами. В левой части в золотом поле виден до половины черный одноглавый Орел с распростертым крылом, имеющий в лапе Скипетр. Щит увенчан обыкновенным Дворянским Шлемом с Дворянскою на нем и тремя Страусовыми перьями. Намет на щите с правой стороны*

голубой подложенный золотом, а с левой — золотой подложенный красным цветом» [4].

Это словесное описание герба старинного русского дворянского рода Черевиных (ил. 3). Род берет свое начало от Федора и Неклюды Моклоковых Черевиных, служивших великому князю Василию Ивановичу (Василию III, Рюрикович) [1, с. 253–254]. В 1515 году Черевиным был пожалован дворянский титул. Существует семейная легенда, отсылающая к более раннему обретению герба и рассказывающая о том, за какие заслуги он был дарован: *«Сей герб оттуду взял свое начало, егда под Переяславом, над Днепром князь Святослав Игоревич бился с Печенегамы, тогда Русь, побеждена от Печенегов, великим трупом паде, между воинами же мертвыми, один воин, тремя копьями имый чрево прободенно и внутренняя изшедшая язвами и тако лежащее до ноци, в ноци же внутренняя своима руками держа в три копия влекий, приде ко своим в обоз и за таковое ему мужественное дело от действия и герб дадеся и наречен черева» [7, с. 35].*

Мужичи рода Черевиных служили российскому престолу стольниками и в иных чинах. Самый прославленный из них — Петр Александрович Черевин, начальник личной охраны Александра II, генерал-адъютант.

Родовым помещением Черевиных с XVIII века является усадьба Нероново в Солигаличском округе. Ее в 1697 г. купил Григорий Черевин и уже в 1700 г. официально ввел во владение. С этого момента и вплоть до 1918 г. усадьба была неразрывно связана с семьей и передавалась от отца к сыну.

Интересно, что усадьба, дошедшая до наших дней, хоть и не в лучшем виде, сохранилась в комплексе, с главным домом, церковью, колокольней, хозяйственными пристройками и т. д. В домовых книгах, которые начал вести еще Григорий Черевин, детально описана обстановка старого дома до перестройки его, включая обстановку, включавшую в себя упоминание мебели, посуды, собраний редких книг в библиотеке, картин.

Прославилось Нероново фамильной портретной галереей [8, с. 130–132]. Искусствоведы и реставраторы помогли возродить наследие художника Григория Острова, который с середины XVIII века увековечивал черты Черевиных в портретах.

Помимо вышеописанной портретной галереи члены семьи, имевшие карьеру при государе, собирали и иные живописные полотна, большую часть из которых составляли картины на религиозные сюжеты «французской и итальянской школы» [6, с. 8].

В 1918 г. усадьба была конфискована. Это было богатое имение с прекрасно сохранившимися интерьерами, библиотекой из 4 000 древних фолиантов рукописных и печатных книг, коллекцией оружия и картинной галереей. Оставшиеся после погромов произведения были поделены между

Костромой и Солигаличем, а сама судьба усадьбы оставалась незавидной [5, с. 78].

В советские годы в Нероново располагался психоневрологический интернат, затем был период упадка, и в конце 1980-х гг. — уже настоящая разруха.

После короткое время усадьбой занимались Лермонтовы, затем Чухломской монастырь, сектанты и различного рода бродяги [2, с. 252]. В 2010 г. губернатор Костромской области проводил приватизацию. И в том же году усадьба была продана бизнесмену Михаилу Федоровичу Морозову, создателю православной коммуны по исправлению алкоголиков и наркоманов «ТИЛЬ» (название расшифровывается как «Терпение, Искренность, Любовь»). К сожалению, 22 октября 2021 г. Михаила Федоровича не стало, и на данный момент в усадьбе живет смотритель со своей семьей. В Благовещенскую церковь совершаются паломничества на большие праздники, проводят экскурсии энтузиасты. В целом же Нероново остается в запустении.

Основной интерес искусствоведов был направлен на изучение наследия Григория Островского, позабыв о иных сокровищах, хранившихся в коллекции Черевиных, оставив на задворках богатую живописную галерею. К сожалению, на реставрацию и исследование этих произведений уделяется мало времени и средств. Однако благодаря сотрудничеству с различными учебными заведениями постепенно полотно будут приведены в экспозиционный вид.

В ходе реставрации полотна «Скорбящая Мадонна» из собрания Черевиных были сделаны некоторые физико-химические и технико-технологические исследования. В препарате микрошлифа была выявлена технология создания произведения, ее послойная стратиграфия. Было выявлено следующее: грунт клеевой, двухслойный, наполнителем каждого слоя являются свинцовые белила и охра, концентрация которой в каждом из слоев разная, благодаря чему верхний имеет более интенсивный окрас; изоляционный слой или имприматура; красочный слой, связующим которого является масло; верхний покрывной слой из мягких смол.

Подобная технология ведения работы на холсте была общепринятой с XVI и вплоть до XIX вв., поэтому для установления временных рамок создания произведения необходимо определить так называемые датировочные пигменты, т. е. пигменты, точная дата открытия которых известна и зафиксирована. Обычно это белила, синий, желтый и красные цвета. На картине присутствуют все из названных. Начнем от самого неинформативного на данном произведении — желтого. Проба желтого пигмента была отобрана с изображения платка нижнего платья Богородицы. Данный цвет мог возникнуть из-за наложения потемневшей толстой

лаковой пленки на белую светящуюся подложку. Исследования подтвердили данную гипотезу.

Белым пигментом являются свинцовые белила, которые издревле были известны художникам и имели большую популярность вплоть до XIX века. Их заменили цинковые белила. Цинковые белила были изобретены уже в 1779 и 1782 гг., однако об этом нигде не упоминается. Шире их стали применять во второй половине XIX столетия, хотя как художественная краска они выпускались отдельными партиями уже с 1830 года.

Красный пигмент на данной картине представлен в двух видах: киноварь и краплак.

Киноварь — сернистая ртуть, неорганический пигмент класса минералов — была известна еще с античных времен, и с этого же времени был известен способ ее искусственного получения. Подобный пигмент часто встречается на картинах вплоть до начала XIX в. В последствии из-за сложности в производстве и его относительной нестойкости на открытом воздухе киноварь заменяют кадмием.

Другой же красный пигмент — краплак — представляет собой экстракт корня красильной марены, или краппа. Состояла она из двух веществ — ализарин и пурпурина, — осажденных на минеральную основу, в случае с пигментом, изъятый с картины «Скорбящая Мадонна», — на мел. В XVII–XIX вв. натуральный краплак являлся одним из распространенных красных пигментов. В 1869 году удалось получить ализарин искусственным путем, и с этого момента натуральный экстракт красильной марены был вытеснен [3, с. 67–68].

Самыми информативными оказались пробы синего пигмента. Синий цвет, в основном ляпис-лазурит, всегда был трудно добываемым и дорогим пигментом, поэтому не удивительны многочисленные попытки заменить его на более дешевый. На картине «Скорбящая Мадонна» синим цветом представлена смальта. Пигмент, получаемый из тонко или грубо стертого калийного стекла, окрашенный небольшим количеством окиси кобальта в синий цвет. Данная краска использовалась еще в древнем Египте, однако с XV в. ее начинают использовать в станковой живописи европейские художники в следствие труднодоступности ультрамарина и азурита. Основные произведения, где активно применялась смальта, датируются второй половиной XVI — XVII вв. В 1724 году был опубликован скрываемый химиком Дюпепелем состав синего пигмента под названием «берлинская лазурь», который вытеснил все остальные синие пигменты, включая ультрамарин, азурит и смальту.

Помимо смальты в результатах проб встречается медный резинат. Это косвенно говорит о том, что поверх смальты была нанесена лессировочным слоем ярь-медянка. Ярь-медянка — довольно древний пигмент, история

которого начинается с античных времен и продолжается вплоть до XIX в., когда ее вытеснил более стойкий пигмент — изумрудная зелень.

Установлено, что чаще всего в европейской живописи ярь-медянка встречается в XV–XVII вв. в смесях с корпусными пигментами, такими как свинцовые белила, свинцово-оловянистая желтая. С XVII–XVIII вв. ярь-медянка используется чаще как лессирующая краска, наносимая поверх зеленого пигмента.

Не смотря на скудость имеющихся историко-архивных сведений, касающихся бытования картины, по имеющимся физико-химическим и стратиграфическим анализам можно предположить, что картина относится к XVII–XVIII вв. (не позднее 1724 г.) и предположительно итальянского происхождения.

Визуально аналитические поиски стилистических аналогов также привели к художникам итальянской школы этого периода, а именно Андреа Ваккаро (крещен 8 мая 1604 года — 18 января 1670 года), Алессандро Тиарини (20 марта 1577 — 8 февраля 1668).

Реставрируемое произведение обладает сдержанным колоритом, доминирующими цветовыми пятнами являются синий, охристый и красный. Тональным камертоном служат лицо и руки Девы Марии, написанные пастозно, с преобладанием тоновой (не цветовой) растяжки (ил. 4).

Несмотря на статичность всей фигуры, благодаря развивающимся барочным складкам одежд и диагонально устремленному взгляду Девы Марии вся фигура приобретает движение. Композиционно можно выделить две константы: треугольник и диагональ, идущую от левого верхнего угла.

По стилистическим особенностям картину можно отнести к эпохе барокко (XVII–XVIII вв.). В эпоху барокко образы становятся эмоциональными и драматичными, отражая контекст эпохи, страдающей от реформаций и контрреформаций. В искусство вторгаются бурные страсти в действии, противопоставляемые ренессансному спокойствию и рациональности. Искусство приобретает силу стихии.

Палитра художников тоже претерпевает изменения: мастера выбирают интенсивные цветовые решения, активно работают с контрастами, сталкивают свет и тень. Художники часто обращаются к темам, которые полны сильных переживаний и трагических конфликтов. С другой стороны, мощной волной проходит через искусство барокко сакральность, трансцендентность, порой выражающиеся в экзальтированности образов.

При поиске стилистических аналогов не было выявлено прямых референсов реставрируемого произведения, что может говорить в пользу индивидуального авторского замысла полотна. Однако стоит отметить, что произведения, написанные на религиозные сюжеты, были общепринятыми во всех странах католического и православного мира, их создавалось и копировалось великое множество, поэтому нельзя утверждать наверняка, что

картина неизвестного художника «Скорбящая Мадонна» не может не являться повторением или копией одной из потерянных в веках или утраченных картин.

Подводя итоги проделанных физико-химических, стратиграфических, историко-археологических и прочих исследований, можно предположить, что картина была написана во второй половине XVII — начале XVIII вв. неизвестным итальянским мастером, а в последствии была приобретена для личной коллекции одним из потомков Черевиных.

За неимением достаточных сведений об истории бытования картины можно много спекулировать на тему ее происхождения, однако нельзя отрицать того факта, что имевшие вкус, страсть к коллекционированию, состояние и карьеру при государе Черевины могли приобрести в свою коллекцию подлинное произведение итальянских мастеров.

Литература:

1. Григоров А. Дмитрий Александрович Черевин // Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 253–254.
2. Григоров А. Из истории костромского дворянства. Кострома, 1993. С. 252.
3. Гренберг Ю. И. Техника станковой живописи. История и исследования. М.: Изобразительное искусство, 1982. 319 с.
4. ГАКО. Ф. 122. Оп. 2. Д. 5. Л. 16–20. Сохранившиеся отдельные листы из родословной книги Костромского дворянства с родословной Черевиных. Описание герба; Там же. Ф. 121. Оп. 1. Д. 4554. Дело о дворянстве рода Черевиных. 1850–52 гг.; Там же. Ф. 670. Личный фонд Черевиных. URL: <https://kosarchive.ru/> (дата обращения: 21.09.2022).
5. Кудряшов Е. В. Солигалич. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 78.
6. Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки / Сост. С. Ямщиков; ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря; Мин. культуры РСФСР. М.: Сов. художник, 1976. 144 с.
7. Общий гербовник Российской Империи. Т. 1. Ч. 3. С. 35. URL: <https://gerbovnik.ru/volume/3.html> (дата обращения: 27.09.2022).
8. Шинкаренко И. О портрете «Мальчик в зеленом мундире» // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. М., 1976. С. 130–132.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Общий вид картины до реставрации



Ил. 2. Сургучная печать на кромке картины



Ил. 3. Герб рода Черевиных



Ил. 4. Общий вид картины после реставрации

Сведения об авторе:

Руссу Алена Фаиговна, ассистент-стажер 2 курса Российской академии живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова, художник-реставратор АО МНРХУ; russurestorer@gmail.com

Russu Alena Faigovna, 2nd-year Assistant Trainee at the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Artist-Restorer of the Interregional Scientific and Restoration Artistic Department; russurestorer@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Чаплыгина Наталья Тимофеевна, доцент кафедры реставрации станковой масляной живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества И. Глазунова; art48@bk.ru

Chaplygina Natalya Timofeevna, Associate Professor of the Department of Restoration of Easel Oil Painting of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; art48@bk.ru

**ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ
КАРТИНЫ «БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ»
ИЗ СОБРАНИЯ КОСТРОМСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

На примере работы с картиной из собрания Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (копия произведения Рафаэля Санти «Мадонна в кресле») рассматривается проблема необходимости комплексного подхода к реставрации памятника. В статье описаны проведенные исследования и реставрационные мероприятия, а также рассказывается об особенностях некоторых сложных процессов реставрации живописи. Особое внимание уделено исследованию иконографии картины, сюжет которой обладает исключительной судьбой бытования в России.

Ключевые слова: реставрация масляной живописи, иконография «Три Радости», методы исследования, особенности растяжки картины на крафтовых полях, сложные случаи в заделке прорывов.

Е. А. Zueva

**THE EXPERIENCE OF RESEARCHING AND RESTORING
OF THE PAINTING “THE VIRGIN AND CHILD”
FROM THE KOSTROMA ART MUSEUM COLLECTION**

Using the example of working with a painting from the collection of the Kostroma State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve (a copy of the work “Madonna in an Armchair” by Raphael Santi), the problem of the need for an integrated approach to the restoration of the monument is considered. The article describes the research and restoration activities carried out, as well as the features of some complex processes in the restoration of paintings. Special attention is paid to the study of the iconography of the painting, the plot of which has an exceptional fate of existence in Russia.

Key words: restoration of oil painting, “Three Joys” iconography, research methods, features of stretching paintings on craft fields, difficult cases in sealing breakthroughs.

Картина «Богородица с Младенцем» (71, 5 x 68 см, х. м., XIX в. (?), н. х.) поступила на реставрацию в МГАХИ им. В. И. Сурикова 25 ноября 2023 года из Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (ил. 1).

Рассматриваемое произведение является копией картины Рафаэля Санти «Мадонна в кресле» («Мадонна делла Седиа»)¹. Впервые в Россию этот сюжет попал в XVIII веке благодаря привозимым из Европы гравюрам, репродуцирующим картину Рафаэля. Этот образ Богоматери полюбился русскому зрителю. На протяжении двух с половиной веков на территории нашей Родины создавались его многочисленные копии: картины, рисунки, гравюры, миниатюры, позже — хромофотографии и фоторепродукции. Живописные повторения произведения Рафаэля широко распространены по всей России: «Мадонна в кресле» украшает комнаты Массандровского дворца в Крыму, интерьер дома-музея декабриста М. И. Муравьева-Апостола в городе Ялуторовск Тюменской области. Также копии «Мадонны делла Седиа» входят во многие музейные собрания, например, Екатеринбургского музея изобразительных искусств, музея Академии художеств в Санкт-Петербурге.

Однако судьба бытования в России «Мадонны в кресле» не ограничилась лишь ее живописными копиями. В XVII столетии в Московское государство из Северной Европы широким потоком хлынули гравюры, воспроизводящие картины западных художников. Уже в XVI–XVII веках вариации изображения Святого семейства в западноевропейской живописи были чрезвычайно разнообразны. Благодаря этим гравюрам русская традиционная иконография радикально обновилась. Особенно это относится к изображениям Богоматери с Младенцем. Иконы с изображением Святого семейства постепенно обрели популярность в России на протяжении XVIII столетия, во второй половине которого и получили название «Трех Радостей» [3, с. 13–14]. Необычность этих икон для русской традиции состояла в том, что это не просто один из вариантов изображения Богоматери с Младенцем, а образ Святого семейства. Количество персонажей, изображенных на иконах «Три Радости», вариабельно и может включать до трех дополнительных фигур — младенца Иоанна Предтечи, праведного Иосифа Обручника и праведной Елизаветы [3, с. 13]. Прототипами русских икон этого извода послужили картины французских, немецких, итальянских художников, в том числе и Рафаэля Санти.

Существует легенда, согласно которой образ Богоматери «Трех Радостей», находившийся в московской церкви Живоначальной Троицы на Грязех, стал почитаться как чудотворный². Этот извод, благодаря явленному чуду, приобретает большую популярность в России. Возникает огромное количество списков с этой иконы, в том числе и с измененной иконографической схемой. После закрытия Троицкой церкви в 1929 году икона Божией Матери «Трех Радостей» была утрачена. Ее дальнейшая судьба неизвестна, однако сохранились письменные свидетельства и хромофотографии, воспроизводящие чудотворный образ [3, с. 14–15]. В 1992 году церковь Живоначальной Троицы на Грязех заново открылась, и общине было прислано из патриархии несколько изъятых на таможне икон, среди которых оказался аналойный образ «Три Радости» середины XIX века [1]. На

нем изображены Богоматерь с Младенцем, Иоанн Предтеча и Иосиф Обручник. Однако композиция и колористическое решение образа, одеяния, расположение и ракурсы фигур Девы Марии, Младенца, Иоанна Крестителя отсылают зрителя к «Мадонне в кресле» кисти Рафаэля Санти, на котором изображение праведного Иосифа отсутствует. «Долгое время было принято считать, что прославленная икона представляла собой копию картины Рафаэля “Мадонна в кресле” (Madonna della seddia), где изображены всего три фигуры, без Иосифа Обручника» [3, с. 18–19]. В России иконы этого типа не встречаются ранее XIX столетия. По мнению Н. И. Комашко, добавление в композицию иконы фигуры Иосифа «при очень точном воспроизведении оригинала Рафаэля» — результат «влияния чудотворного образа, где она (фигура Иосифа) присутствовала и стала восприниматься как неотъемлемая часть иконографии “Трех Радостей”» [3, с. 19].

Удивительно, что в русской иконописной традиции извод «Три Радости» подразумевает наличие многих композиционных схем изображения Святого семейства. Сюжет «Мадонны в кресле» послужил прототипом многих икон этого извода, но в основе образа, явившего чудо в церкви Живоначальной Троицы, лежит другая картина. Однако бесспорно, что произведение Рафаэля оказало огромное стилистическое влияние на иконы извода «Три Радости», а также на светскую русскую живопись. Вероятнее всего, ввиду технологических особенностей, размера и композиции памятника, картина из Костромского музея не является списком иконы из церкви Троицы на Грязех, а вдохновлена непосредственно картиной Рафаэля Санти «Мадонна в кресле».

Рассматриваемая в данной статье картина из Костромского художественного музея поступила на реставрацию в аварийном состоянии, без подрамника. Произведение имело близкий к квадрату формат, в который был вписан круг с неровными очертаниями с изображением сюжета картины «Мадонна в кресле». Кромки отсутствовали, так как края живописи были неровно обрезаны ранее. Утратившая эластичность жесткая основа была сильно деформирована, с многочисленными утратами, прорывами и разрывами холста. Сильно загрязненная обратная сторона произведения была локально покрыта шпатлевкой. Присутствовали многочисленные следы поновительского вмешательства: по периметру и в центральной части оборотной стороны картины находились старые заплатки разных форм. На лицевой стороне картины были грубые мастиковки светлого оттенка, заходящие на авторский красочный слой. Связь грунта с основой была локально неудовлетворительной: грунт был утрачен до основы в нижней части картины, по периметру прорывов и утрат основы; присутствовал горизонтальный кракелюр грунта с красочным слоем и мелкосетчатый кракелюр с приподнятыми краями в нижней части картины. Ослабленная связь красочного слоя с грунтом послужила причиной локальных шелушений красочного слоя с отставаниями, также присутствовал горизонтальный кракелюр с приподнятыми краями на изображении руки Младенца.

Покровный слой потемнел. Картина находилась под плотным слоем поверхностных загрязнений.

Перед началом реставрационных мероприятий были проведены исследования, позволившие лучше изучить памятник до выполнения работ. Так, например, исследование красочного слоя на стойкость к воздействию воды показало, что изображение зеленых сегментов в углах картины написано водорастворимой краской. Пробы, выполненные на разных участках изображения в круге, напротив, выявили стойкость красочного слоя к воздействию воды. Результаты данного исследования, а также то, что сегменты в углах были ядовито-зеленого цвета и без загрязнений, позволили предположить, что живопись в круговой композиции и зеленые сегменты в углах памятника были написаны в разное время.

Наиболее простым средством, позволяющим ответить на вопросы о степени сохранности защитного покрытия и его качества, равномерности его распределения, является исследование поверхности произведения с помощью ультрафиолетового излучения [2, с. 291]. Изучение картины в ультрафиолетовой области спектра до начала реставрационных мероприятий не дало достаточной информации о покровном слое ввиду плотного загрязнения поверхности произведения (ил. 2). Было принято решение провести повторное исследование в ультрафиолетовой области спектра после удаления плотных загрязнений с лицевой стороны картины.

После изучения картины были выполнены следующие реставрационные процессы — в соответствии с заданием, утвержденным на реставрационном совете. Сначала было проведено аварийное укрепление грунта и красочного слоя в местах с угрозой осыпи³.

Затем выполнялась заделка прорывов и восполнение утрат основы. Утраты авторского холста и прорывы были заделаны методом встык на ПВБ 5 % концентрации при помощи реставрационных вставок холста, подобранных в соответствии с плетением и плотностью авторского, и очесов выпавших с края картины нитей авторского холста.

В связи с технологическими особенностями памятника растяжка на крафтовых полях была выполнена нестандартным образом. С оборотной стороны произведения были расположенные по периметру старые заплатки, а с лицевой стороны по углам пигмент реагировал на воздействие воды. Таким образом, растянуть картину привычным способом (либо за лицевую, либо за оборотную сторону) не представлялось возможным. Было принято решение растягивать картину по участкам: частично за лицевую сторону⁴, частично за оборотную. На углах картины крафтовые поля приклеивались к оборотной стороне, а в центральной части четырех сторон — к лицевой. Каждая сторона памятника была условно разделена на три части: по два участка с углов и один в центре. Из крафтовой бумаги выкраивались двенадцать полей, каждое из которых соответствовало определенному участку картины⁵. Произведение было растянуто на рабочем подрамнике лицевой стороной вверх (ил. 3).

Затем было выполнено укрепление грунта и красочного слоя по всей поверхности картины за исключением зеленых углов⁶.

С оборотной стороны памятника были удалены непрочные державшиеся на своих участках заплаты. При необходимости старый клей на оборотной стороне подмачивался теплой дистиллированной водой и края заплата отделялись скальпелем⁷.

Далее проводилось удаление мастиковок с оборотной стороны картины⁸.

После выполнения соответствующих проб было проведено удаление мастиковок в местах прорывов на лицевой стороне картины⁹.

Открывшиеся в местах заплата прорывы и утраты основы были восполнены по описанной выше методике.

Наиболее сложным оказался участок в центре края правой стороны картины: во время поновительского вмешательства в месте прорыва была нанесена с лицевой стороны мастиковка, затем с оборота на него была наложена заплата (предположительно, на столярный клей), густо зашпатлеванная сверху. В ходе бытования холст разорвался в области заплата еще раз — на соседнем участке. После удаления шпатлевки, заплата, мастиковки, а также заделки прорывов, визуально красочный слой на этом месте имел более плотную структуру, чем остальная живопись. При исследовании поверхности картины под бинокулярным микроскопом был выявлен нижележащий красочный слой. В дальнейшем планируется дополнительное исследование этого участка картины для выявления наличия предполагаемой поздней записи.

После проделанных мероприятий стало возможным перетянуть картину на крафтовых полях за оборотную сторону. Удаление оставшихся мастиковок было продолжено. В ходе работы было выявлено, что поновительские мастиковки наносились в области прорывов с заходом на авторский красочный слой. После удаления следов поновительского вмешательства были обнаружены истинные границы утрат красочного слоя и грунта, которые оказались значительно меньше площади мастиковок. По периметру утрат открылись фрагменты красочного слоя, визуально не имеющего загрязнений. Так, в местах мастиковок правой части картины внизу открывшийся красочный слой имел синий оттенок, что соответствовало цвету живописи на оригинале Рафаэля.

Удаление поздней мастиковки с края верхнего левого угла произведения также позволило сделать некоторые предположения о бытовании памятника. Под мастиковкой, покрытой зеленой краской, соответствующей по цвету и тону всем зеленым углам картины, открылся фрагмент живописи, абсолютно идентичный по цвету и фактуре фону основной композиции в круге. Исследование поверхности рабочего участка под бинокулярным микроскопом позволило лучше выявить стратиграфию верхнего слоя записи, мастиковки, нижележащего красочного слоя, грунта и основы (ил. 4). Ввиду того, что живопись долго находилась в ненадлежащих

условиях хранения и ее поверхность значительно загрязнилась (в том числе и на фоне), а зеленый слой записи на углах картины (отличающийся по характеристикам от авторской живописи) лежал на красочном слое, идентичном фону, можно сделать предположение о позднем нанесении зеленой покраски в углах картины и об ее чужеродности памятнику в целом.

Следующим этапом было подведение реставрационного грунта с добавлением пигмента в места утрат¹⁰.

Затем были выполнены пробы на удаление поверхностных загрязнений с лицевой стороны картины¹¹. В соответствии с выбранной пробой было проведено удаление поверхностных загрязнений с левой трети произведения. Во время выполнения процесса поверхность картины периодически просматривалась в ультрафиолетовой области спектра, и стало очевиднее наличие старого лака, лежащего под слоем загрязнений. Процесс удаления поверхностных загрязнений позволил лучше выявить характер живописи и приблизиться к авторскому колористическому решению: открылось изображение резной ручки кресла, орнамент на изображении головного убора Богоматери, стала лучше видна светотеневая моделировка изображения одежд¹².

После удаления поверхностных загрязнений с одной трети произведения было проведено повторное исследование поверхности картины в ультрафиолетовой области спектра. На левой трети памятника защитное покрытие, освобожденное от поверхностных загрязнений, люминесцировало ярким зеленовато-желтым свечением, просматривались неравномерность его нанесения, утраты и потертости (ил. 5). Данное исследование позволило подтвердить наличие покровного слоя. После удаления поверхностных загрязнений со всей поверхности лицевой стороны картины будет проведено еще одно изучение поверхности живописи в ультрафиолетовой области спектра для определения характеристик покровного слоя и наличия поздних прописей¹³.

В ходе проведенных реставрационных мероприятий картина «Богоматерь с Младенцем» из Костромского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника выведена из аварийного состояния, в настоящее время планомерно ведется работа по ее реставрации в соответствии с утвержденным заданием (ил. 6). Работа с данным произведением подтвердила, что приведение в экспозиционное состояние памятника требует комплексного научного подхода к его реставрации, а также выполнения исследований не только до, но и в процессе реставрационных мероприятий.

Проведенное иконографическое изучение памятника позволило узнать особенности влияния шедевра Рафаэля на русскую религиозную живопись и проследить пути трансформации иконографического первоисточника. Однако на данный момент сложно определенно утверждать, что именно послужило прототипом для написания рассматриваемой картины — гравюра или живописная копия. После окончания процессов удаления поверхностных

загрязнений и утоньшения покровного слоя можно будет исследовать стилистические, живописные и композиционные особенности памятника более детально.

Примечания:

1. Картина «Мадонна в кресле» написана художником Рафаэлем Санти в 1513–1514 гг. во время пребывания в Риме. Композиция шедевра заключена в формат тондо, диаметр оригинала составляет 71 см, материал — дерево, масло. Место хранения — Палаццо Питти, Флоренция [4].

2. В сказании об иконе повествуется, что в XVIII веке некий живописец был послан на учебу в Италию. Возвратившись в Россию, он привез с собой копию произведения «Святое семейство» и оставил ее в Москве у своего родственника, настоятеля храма Святой Троицы на Грязех. После смерти художника священник пожертвовал образ в свою церковь и поместил его над входом перед папертью.

Сорок лет спустя одна знатная московская дама понесла подряд три тяжкие утраты: оклеветали и отправили в ссылку ее мужа, имение отобрали в казну, а единственный сын попал в плен во время войны. Несчастной женщине, неустанно молившейся, однажды явился во сне голос, повелевавший ей отыскать икону Святого семейства и попросить заступничества перед ней. Скорбящая долго ходила по московским церквям в поисках желанной иконы, пока на паперти Троицкой церкви на Покровке не обнаружила чудотворный образ. После усердной молитвы перед ним женщина вскоре получила три радостные вести: муж ее был оправдан и возвращен из ссылки, имение возвращено из казны, а сын освобожден из плена [1].

3. Укрепление проводилось открытым способом на осетровый клей 5 % концентрации (с добавлением меда и антисептика).

4. На участки с лицевой стороны картины, к которым предполагалось клеить крафтовое поле, предварительно была нанесена заклейка из микалентной бумаги с использованием осетрового клея 5 % концентрации (с добавлением меда и антисептика).

5. Крафтовые поля с кисти проклеивались водным раствором клея Fischleim 8 % концентрации. Поля были оставлены до полного высыхания клея. После высыхания крафтовых полей поочередно на каждую кромку на место первой проклейки был снова нанесен водный раствор клея Fischleim 8 % концентрации. В момент появления отлипа второй проклейки соответствующие фрагменты крафтовых полей приклеивались к соответствующим заклеенным срединным фрагментам сторон на лицевой стороне картины. Далее картина переворачивалась обратной стороной вверх, и процесс аналогично проводился с остальными участками картины: крафтовые поля приклеивались на обратную сторону произведения в места, соответствующие изображению углов на лицевой стороне картины.

6. Укрепление проводилось с использованием осетрового клея 5 % концентрации (с добавлением меда и антисептика) и нанесением профилактической заклейки из папиросной бумаги.

7. Проведенное исследование на pH- среду показало нейтральную среду старого клея в местах заплат.

8. После выполнения соответствующих проб была выбрана методика удаления шпатлевки при воздействии водного компресса, довыборки скальпелем и щетинной кистью фрагментов шпатлевки из углублений плетения нитей холста.

9. Поверхность мастиковки смачивалась теплой дистиллированной водой при помощи ватного тампона. Довыборка мастиковки проводилась скальпелем.

10. Был приготовлен реставрационный грунт, в состав которого входили осетровый клей 5 % концентрации, мел и пигменты (армянский болюс, марс коричневый, марс оранжевый, английская красная, мумия бокситовая жженая), льняное масло.

11. По результатам проб был выбран состав и методика, показавшие наилучший результат — водный раствор пенки детского мыла нейтральной pH- среды.

12. В процессе удаления поверхностных загрязнений открылись мелкие утраты и потертости красочного слоя до грунта, находившиеся ранее под слоем поверхностных загрязнений: преимущественно в нижней части произведения на фоне.

13. В дальнейшем, в соответствии с утвержденным на реставрационном совете заданием, планируется выполнение проб на утоньшение и выравнивание потемневшего защитного покрытия. Для обсуждения и принятия решений о дальнейшем комплексе мероприятий требуется проведение реставрационного совета.

Литература:

1. Васильева А. В. Икона Божией Матери «Три Радости». URL: <https://portal-slovo.ru/art/42649.php> (дата обращения: 26.02.2024).

2. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследования: учебное пособие. 4- е изд., стер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2019. 336 с.

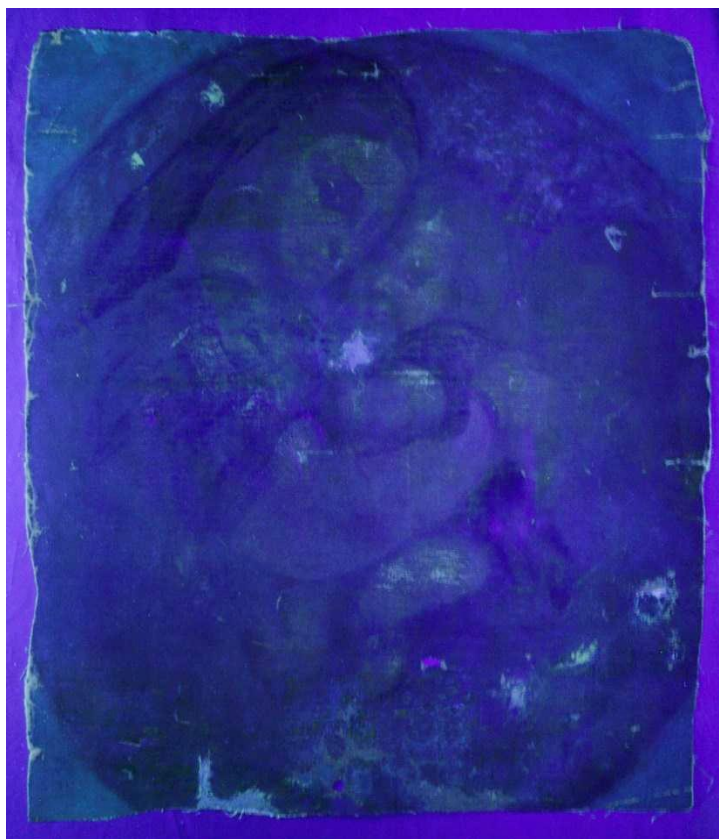
3. Комашко Н. И. Три Радости. Иконография Святого семейства в русской иконописи. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, 2023. 46 с.

4. Мадонна в кресле. URL: https://artchive.ru/raphael/works/377143~Madonna_v_kresle_Madonna_della_Sedia (дата обращения: 27.02.2024).

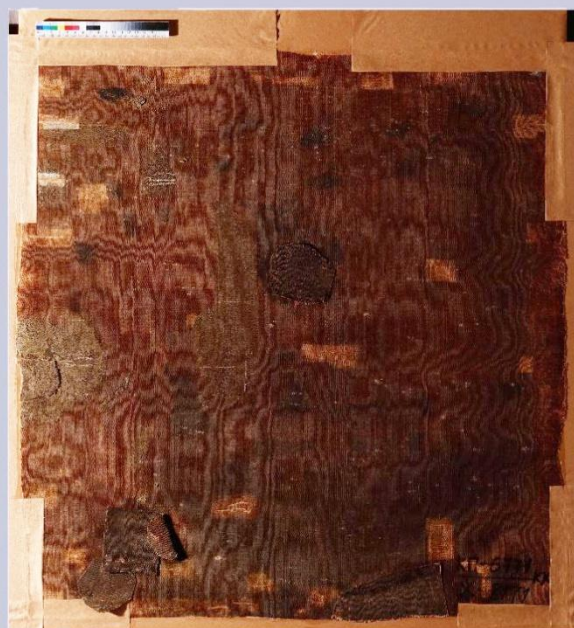
ИЛЛЮСТРАЦИИ



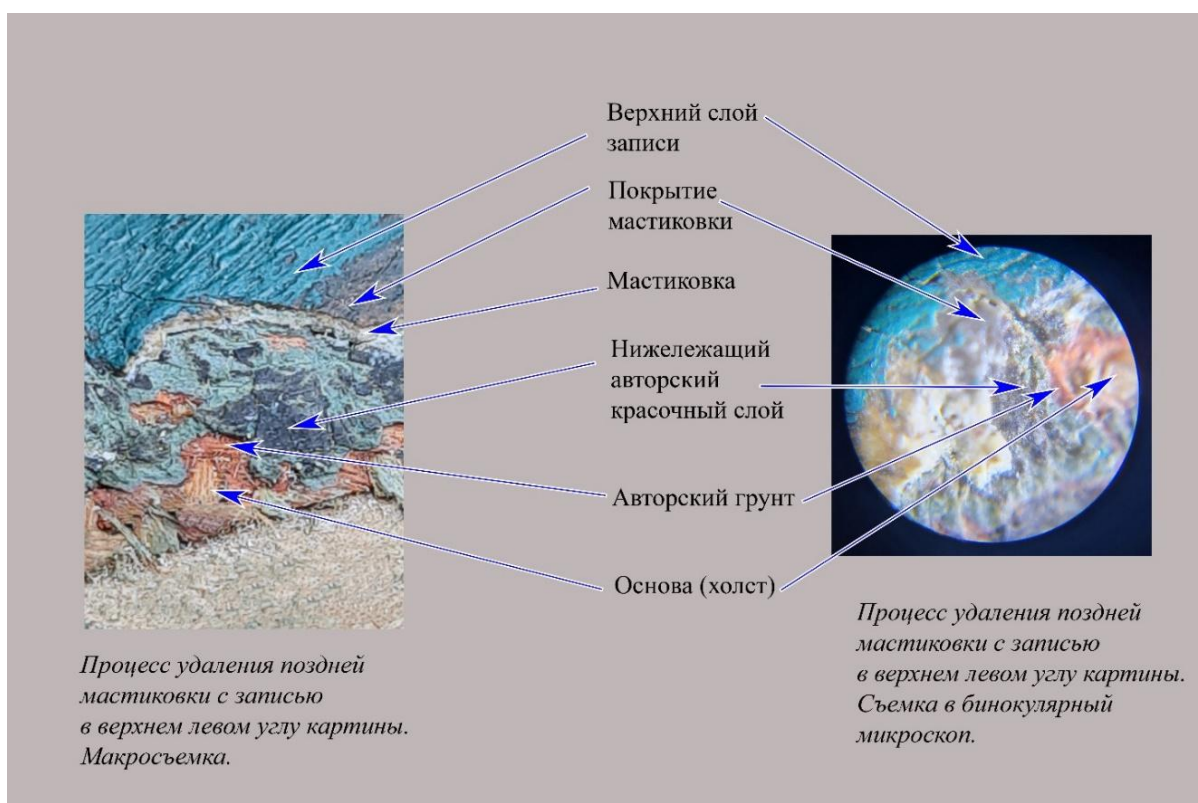
Ил. 1. Общий вид лицевой стороны картины «Богоматерь с Младенцем» до реставрации. Съемка в боковом освещении



Ил.2. Общий вид лицевой стороны картины «Богоматерь с Младенцем» до реставрации. Съемка в ультрафиолетовой области спектра



*Ил. 3. Общий вид лицевой и оборотной сторон картины «Богоматерь с Младенцем» после растяжки на рабочем подрамнике на крафтовых полях.
Съемка в боковом освещении*



Ил. 4. Схема стратиграфии верхнего слоя записи, мастиковки, нижележащего красочного слоя, грунта и основы на изображении зеленого сегмента в левом верхнем углу картины



Ил. 5. Общий вид лицевой стороны картины «Богоматерь с Младенцем» в процессе реставрации. После удаления поверхностных загрязнений с левой трети картины. Съемка в ультрафиолетовой области спектра



Ил. 6. Общий вид лицевой стороны картины «Богоматерь с Младенцем» в процессе реставрации. Съемка в прямом освещении

Сведения об авторе:

Зуева Екатерина Алексеевна, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, специалитет, 6 курс, мастерская реставрации станковой масляной и темперной живописи; ivanhoe_12@mail.ru

Zueva Ekaterina Alekseevna, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Specialist Degree, 6th- year Student, Workshop for Restoration of Easel Oil and Tempera Painting; ivanhoe_12@mail.ru

Сведения о научных руководителях:

Григоров Максим Александрович, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, старший преподаватель; ГБУК МО «Государственный историко-художественный музей “Новый Иерусалим”»; художник-реставратор станковой масляной живописи II категории; maksa@bk.ru

Grigorov Maxim Aleksandrovich, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Senior Lecturer; State Historical and Art Museum “New Jerusalem”; 2nd category Artist-Restorer of Easel Oil Painting; maksa@bk.ru

Максимова Галина Александровна, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, старший преподаватель, зав. лабораторией реставрации живописи, искусствовед, художник-реставратор; galamaximova@mail.ru

Maksimova Galina Aleksandrovna, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts, Senior Lecturer, Head of the Laboratory of Painting Restoration, Art Critic, Artist-Restorer; galamaximova@mail.ru

РЕСТАВРАЦИЯ КАРТИНЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА «ТАНЦЫ»

В данной работе представлен опыт реставрации картины, состояние которой стало результатом непрофессиональной поновительской реставрации. Рассматриваются основные принципы профессиональной реставрации и подчеркивается важность научного подхода к реставрации картин.

Приведены исследования и методики, с помощью которых удалось охарактеризовать и удалить неизвестный покровный слой картины. Важной частью приведенного реставрационного процесса стало изучение особенностей и свойств глютиновых клеев.

Ключевые слова: научная реставрация, поновительство, масляная живопись, глютиновый клей, покровный слой.

*P. E. Pikalova***RESTORATION OF THE PAINTING OF THE SOVIET PERIOD
“DANCING”**

This work presents the experience of restoration of a painting, the condition of which was the result of unprofessional restoration. The basic principles of professional restoration are considered and the importance of a scientific approach to the restoration of paintings is emphasized.

The research and methods by which it was possible to characterize and remove the unknown cover layer of the painting are presented. An important part of the above restoration process was the study of the characteristics and properties of glutinous glues.

Key words: scientific restoration, renovation, oil painting, glutinous glue, cover layer.

В 2023 году в мастерскую кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица поступила картина на подрамнике, выполненная неизвестным художником в технике масляной живописи. Было сложно проследить точный сюжет картины из-за сильно пожелтевшего и потемневшего неизвестного покровного слоя, лежащего поверх живописи. Колорит картины был искажен настолько, что изображение хорошо читалось только в центре, где этот слой был утрачен. В остальных участках местами

просматривались очертания форм, а местами даже это трудно было рассмотреть из-за скопления записей и плотных желтых сгустков (ил. 1).

Предположительно сюжет относится к первой половине XX века, к послереволюционному периоду. Картина представляет собой композиционный этюд, выполненный в эскизной манере. Крупные пастозные мазки, обозначающие лишь общие формы и цвета, без проработки деталей, характерные для быстрой работы.

В процессе визуального исследования картины покровный слой был принят за сильно потемневший со временем лак. Исследование видимой люминесценции в ультрафиолетовом излучении только подкрепило это предположение (ил. 2). Неизвестный лак люминесцировал интенсивным белым молочным светом. Были отчетливо видны утраты покровного слоя, они выделялись темным цветом, имели четкие границы. Также не люминесцировали записи, нанесенные в верхнем слое.

С целью определить состав лака, его образец был отправлен на химическое исследование в отдел химико-биологических исследований музейных предметов Государственного Русского музея. В результате было выявлено, что покровный слой представляет собой вовсе не лак, а плотный слой животного клея.

В процессе проведения оптико-физических и физико-химических исследований было сделано заключение, что состояние картины стало результатом некачественной любительской реставрации. Дублирование кромок грубо проведено на холст, отличающийся от авторского по плотности и зернистости; на тыльной стороне большая неровно приклеенная заплатка с разводами от клея; толстый слой животного клея поверх живописи; тонировки, нанесенные поверх клея, выходящие за пределы утрат авторской живописи. Возможно, человек, проводивший реставрацию, совершенно не владел теоретическими знаниями о свойствах материалов и практическими навыками по применению реставрационных методик. Но есть предположение, что поверхность произведения была специально покрыта клеем для имитации желтоватой лаковой пленки, визуально придающей картине более старый вид. Выполняя такие реставрационные вмешательства, поновитель вряд ли задумывался о дальнейшей судьбе картины, пытаясь привести ее в «экспозиционный» вид, своеобразно скрыв от глаз обычного обывателя недостатки работы.

Покрывая картину глютиновым клеем, реставратор мог знать о свойстве белковых пленок ярко люминесцировать в ультрафиолетовых лучах. Подобное свечение невозможно после покрытия картины свежим, к примеру, даммарным лаком. К тому же клей быстро фиксируется на поверхности живописи, имеет приятный теплый оптический эффект, схожий со старым лаком, одновременно с этим закрепляя и выравнивая красочный слой. Утраты и потертости живописи реставратор наспех скрыл под широкими тонировками, нанеся их также поверх клея.

Глютиновые клеи изготавливаются из животного сырья в результате специальной обработки кожи и костей различных животных. К этой группе клеев относятся: костный (столярный), кожный (мездровый, телячий, кроличий, пергаментный) и рыбий (из кожи и плавательных пузырей рыб, в частности осетровых, который носит название осетрового клея), а также желатин пищевой (желатина) и фотожелатин [4, с. 13]. Белковые клеи применяют в реставрации станковой живописи, например, при укреплении отстающих фрагментов красочного слоя и грунта и при дублировании картин на новый холст. Клеевая пленка обладает не только прочностью, но и жесткостью, поэтому ее пластифицируют. В качестве пластификатора применяют мед [3, с. 18].

Одними из важнейших свойств глютиновых клеев являются повышенная гидрофильность и очень высокая адгезия к различным подложкам. Кроме того, глютиновые клеи характеризуются стабильностью. Недостатком любого животного клея является то, что он, как и вещества органического происхождения, предрасположен к загниванию и, следовательно, к распаду [2, с. 29].

При соприкосновении с влагой воздуха пленка осетрового клея интенсивно набухает, и ее объем многократно увеличивается (гидрофильность). Потеря влаги для глютиновых клеев очень опасна и может быть необратимой, так как приводит к полной утрате прочностных свойств. Эта особенность коллагена, входящего в состав клея, нагляднее всего проявляется при пересушивании кожи, которая в результате необратимой потери влаги полностью утрачивает эластичность. Удаление связанной влаги при очень низких значениях относительной влажности наружного воздуха приводит к необратимому уменьшению свободного объема и полной потере эластичности [4, с. 19–22].

Находясь в верхнем слое, поверх красочного слоя на картине «Танцы», клей со временем утратил свои механические свойства. Он не только до неузнаваемости изменил колорит живописи, но и стал образовывать жесткие деформации. То сжимаясь, то расширяясь, клей способствовал образованию кракелюра с приподнятыми краями, который в дальнейшем преобразовывался в утраты.

Составив программу реставрационных мероприятий, было принято решение начать операции с удаления слоя животного клея с поверхности картины. Были выполнены пробы на удаление клея с помощью смоченного в холодной воде и отжатого ватного тампона, которые не дали никакого результата. В результате проб с использованием смоченного в горячей воде тампона клей немного размягчался, становился липким, но плохо удалялся.

Была выполнена проба на удаление сухих, отстающих хлопьев клея с помощью скальпеля. Связь клеевой пленки с красочным слоем в центральной и правой частях картины сильно нарушена. На этих участках механически при помощи скальпеля аккуратно подцеплялись и удалялись отслоившиеся

участки клеевой пленки (ил. 3). По данной методике зачищены все сухие и отслаивающиеся участки клея в правой половине картины.

Далее была выполнена проба с использованием водочного раствора. Состав наносился на контрольный участок с экспозицией в 2–3 минуты, клей размягчался и становился липким, но оказалось, что его невозможно удалить с поверхности без повреждения красочного слоя. При повторном нанесении раствора на этот же участок и со временем экспозиции в 3 минуты клей начинал отслаиваться от красочного слоя мягкой эластичной пленкой, что позволяло, подцепляя свободный край скальпелем, удалять пленку, не травмируя живопись. По отработанной методике зачищены оставшиеся участки в правой половине картины, на которых адгезия клеевой пленки и красочного слоя не была нарушена (ил. 4).

В результате использования методик всухую и с применением водочного раствора, описанных выше, была расчищена большая часть картины, сначала правая половина, а после проведения промежуточной фотофиксации — левая половина.

По периметру работы, ближе к кромкам, масляной краской широко поверх клея нанесены реставрационные записи, в результате чего связующее краски пропитало клеевую пленку. На этих участках отработанные методики не давали удовлетворительного результата. С помощью водочного раствора клеевая пленка утоньшалась, но не удалялась. После частичного удаления клея по краям картины открылись участки с многочисленными утратами и осыпями красочного слоя и грунта, клеевая пленка влипла в волокна холста. Примененные ранее методики не позволяют далее удалять клей на подобных участках без травмирования красочного слоя, грунта и основы.

Была выполнена проба на удаление записей, лежащих поверх клея. На участки ставился ящик Петтенкофера с экспозицией в 2 минуты, записи размягчались парами спирта, после чего удалялись скальпелем.

После использования методики Петтенкофера были удалены записи, но клеевая пленка под ними осталась. Использование отработанных методик на этих участках не давало результата. Связующее из красок сильно вошло в структуру клеевой пленки на этих участках. Чтобы влага могла проникнуть внутрь, размягчить и удалить клей, было необходимо сначала деструктировать связующее записей.

Проба выполнялась с использованием методики В. Г. Ракитина. Данная методика подходит для регенерации лаковых пленок с глубоким разложением. Участок картины, соответствующий величине регенерационного ящика, протирался тампоном, смоченным в дистиллированной воде и отжатым, а затем сухим, чтобы удалить излишки воды и равномерно распределить небольшое количество влаги по участку. Сразу же после этого ставился ящик Петтенкофера. Глубинное действие паров спирта длится первые 5–6 минут, после чего процесс идет по пути

обычной регенерации по способу Петтенкофера. В результате связующее записей деструктировалось, а клеевая пленка начала отходить от поверхности живописи (ил. 5). Это позволило аккуратно удалить клей скальпелем, не применяя грубое механическое воздействие на участки тонкой живописи.

На участках, где клей полностью не удалился после первичного использования данной методики, она применялась повторно. После высыхания поверхность вновь протиралась влажным марлевым тампоном. Связующее записи и лак, предположительно входящий в его состав, сразу же сильно белеет, следовательно, разлагается. После протирки сухой марлей снова ставится регенерационный ящик, но время выдержки уменьшается до 3–4 минут. В результате влага свободно проникает в клей и размягчает его. Живопись, грунт и волокна холста при этом не травмируются. С использованием этой методики были удалены все остатки покровного клеевого слоя (ил. 6).

Картина, поступившая в реставрацию с толстым, желтым и мутным слоем клея, за которым трудно было разобрать колорит и даже сюжет изображения, изменилась до неузнаваемости. Теперь стали отчетливо видны танцующие люди и толпа, наблюдающая за ними. Слева от группы — баянист, а за ним — здание с красным плакатом, агитационной надписью и небольшим погрудным портретом на фасаде.

В результате предыдущей некачественной поновительской реставрации картина оказалась покрыта слоем клея, предположительно с целью обмана и коммерческой выгоды, что в дальнейшем привело к серьезным и разрушительным последствиям. Остановить процессы разрушения красочного слоя оказалось непростой и кропотливой задачей. Подход предыдущего реставратора невозможно назвать профессиональным, ведь он противоречит основным понятиям научной реставрации.

Еще в 1912 году Второй всероссийский съезд художников затронул и обозначил важнейшие принципы и отличия научной реставрации от поновительской. Съезд осудил секретный характер работы реставраторов и считал, что реставратор должен делиться секретами своего ремесла с собратьями по искусству, но не распространять их среди дилетантов [1, с. 83]. К сожалению, ряд заказчиков представляют недобросовестные антиквары, торговцы картинами, коллекционеры и владельцы картин. Их больше всего привлекает реставрация масляной живописи, главная цель которой заключается для них в приведении картины к товарному виду.

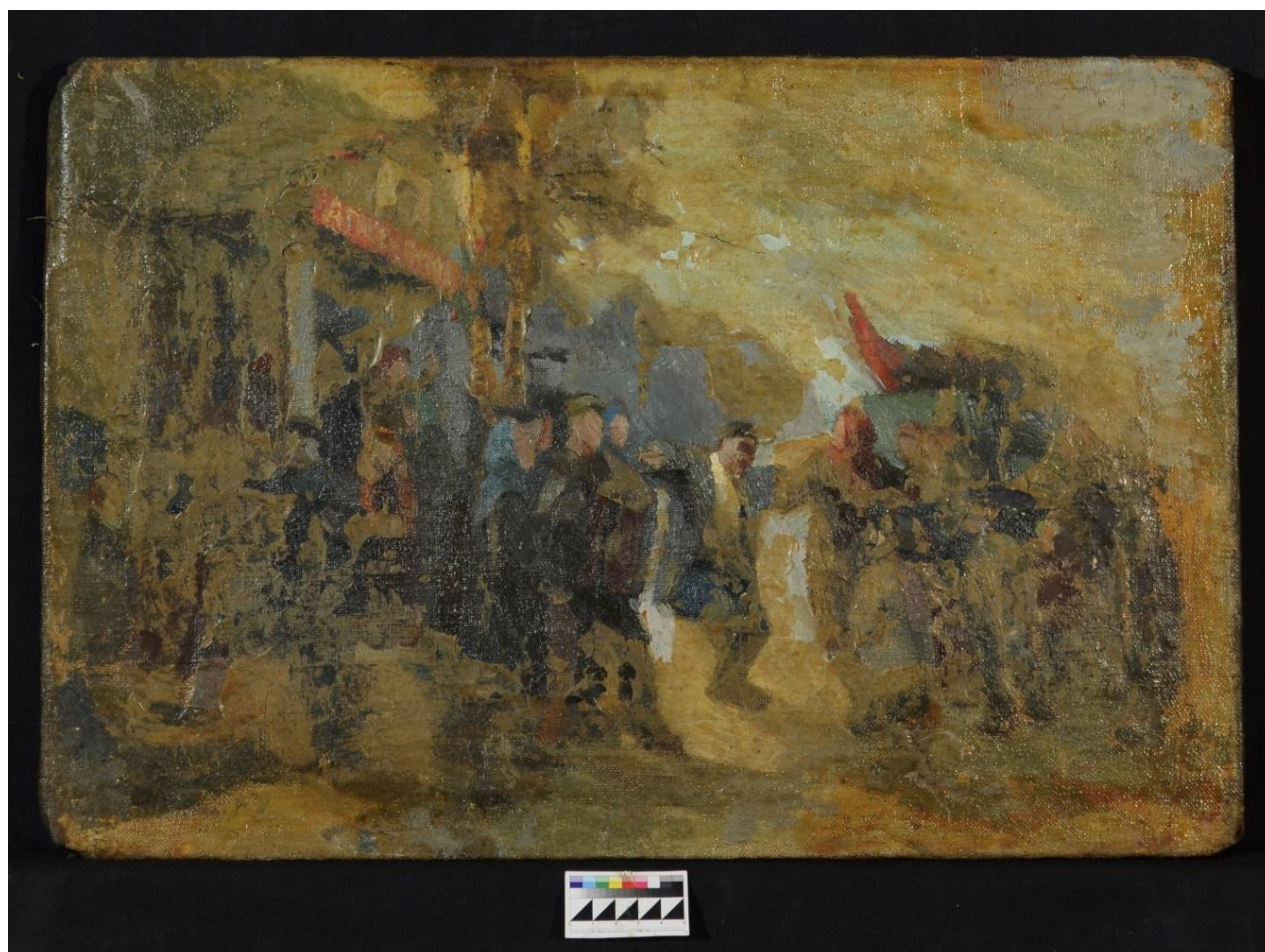
Игорь Эммануилович Грабарь отмечал особую важность вопроса о начальном этапе реставрации. Им была высказана мысль о том, что картины часто попадали на реставрацию, хотя в ней абсолютно не нуждались. Критические замечания и теоретические положения утверждают, что реставрация должна вызываться необходимостью.

В настоящее время сформулированы основные принципы научной реставрации: минимальное вмешательство в исторический материал произведения с максимальным его сохранением, а также научная обоснованность и определение любого реставрационного вмешательства и ведение научной документации. Только эта концепция, поставленная целью реализации реставрации, обеспечивает сохранение памятников во всей полноте их подлинности [1, с. 88].

Литература:

1. Зверев В. В. От поновления к научной реставрации. М.: РИО ГосНИИР, 1999. 100 с.
2. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин, 2002. 252 с.
3. Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации: справочное издание, 1990. 304 с.
4. Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшина В. И., Реставрационные материалы: курс лекций. М.: Индрик, 2016. 225 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



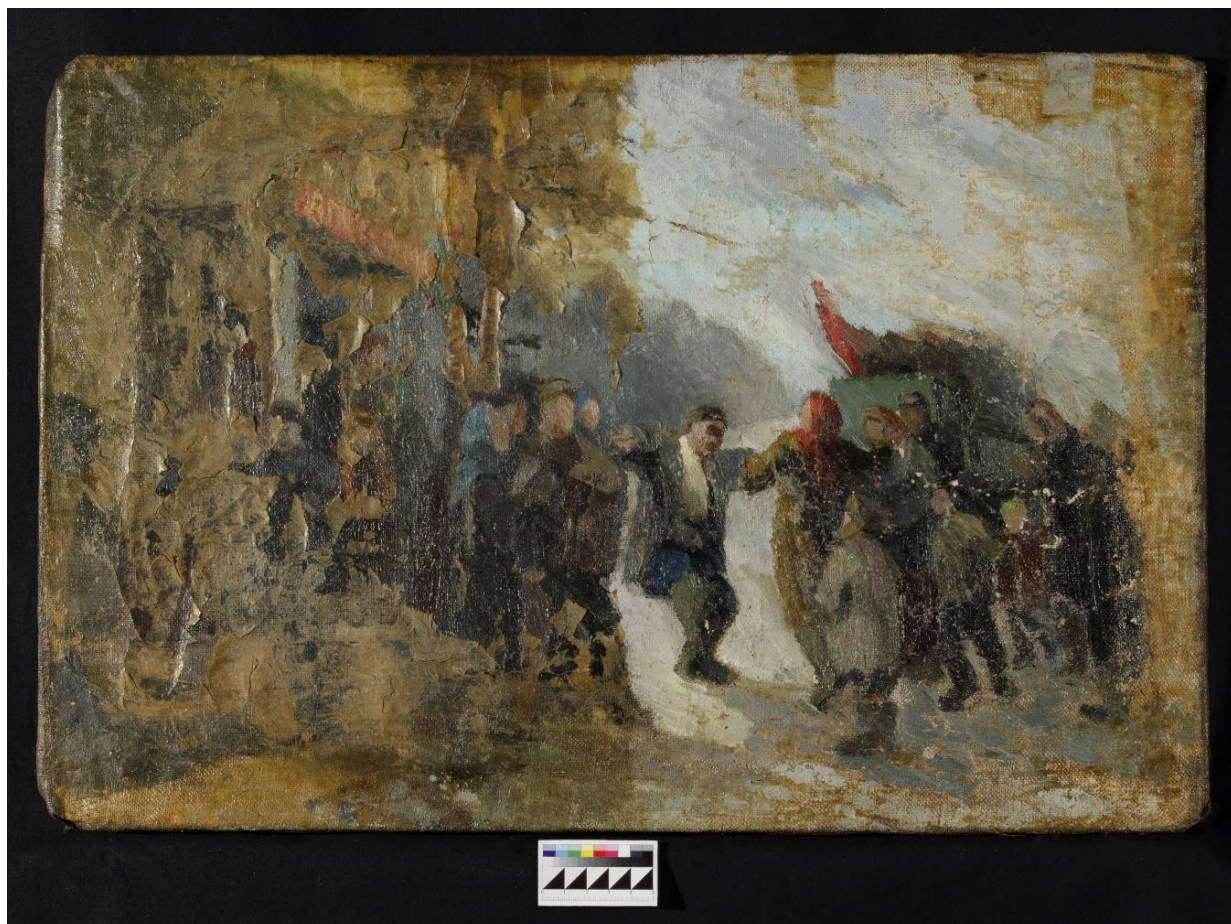
Ил. 1. Общий вид лицевой стороны до реставрации



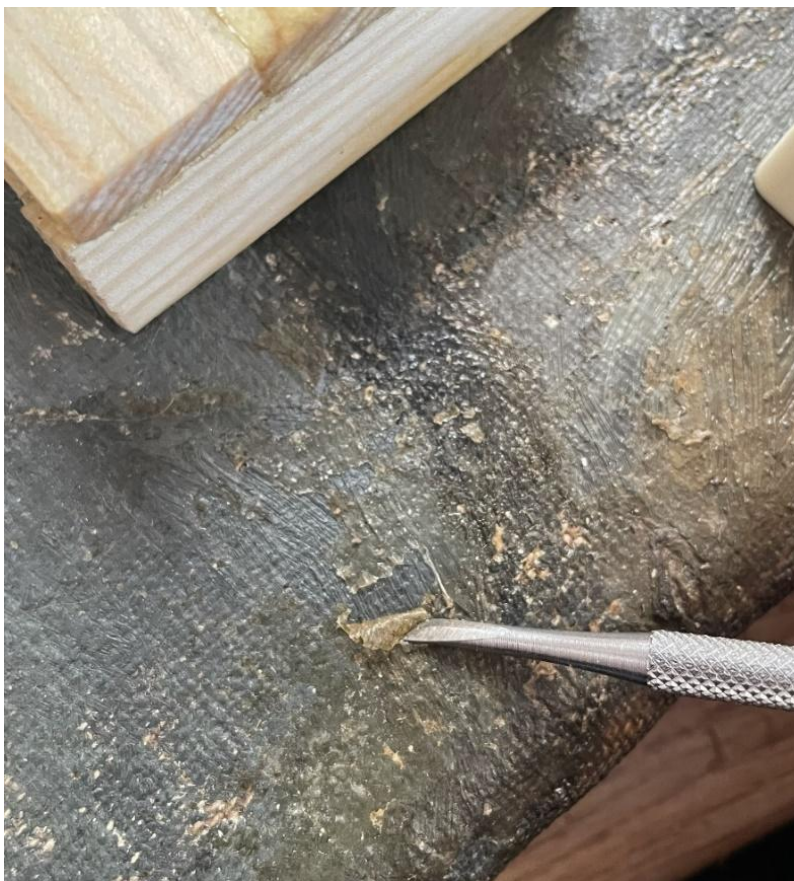
Ил. 2. Исследование видимой люминесценции лака под действием УФ- лучей



Ил. 3. Удаление сухих отслаивающихся участков клея



Ил. 4. Общий вид лицевой стороны в процессе реставрации



Ил. 5. Процесс удаления клея с поверхности по методике В. Г. Ракитина



*Ил. 6. Общий вид лицевой стороны в процессе реставрации
после удаления клея с поверхности картины*

Сведения об авторе:

Пикалова Полина Евгеньевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, специалитет, 4 курс, кафедра живописи и реставрации; pickalova.polya@yandex.ru

Pikalova Polina Evgenyevna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree, 4th-year student, Painting and Restoration Department; pickalova.polya@yandex.ru

Сведения о научных руководителях:

Осетров Андрей Анатольевич, доцент кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; 6518398@mail.ru

Osetrov Andrey Anatolyevich, Associate Professor at the Painting and Restoration Department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; 6518398@mail.ru

Березина Анастасия Сергеевна, преподаватель кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; berezinatwin@gmail.com

Berezina Anastasia Sergeevna, Lecturer at the Painting and Restoration Department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; berezinatwin@gmail.com

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ИКОНЫ «СВЯТОЙ НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ»
С. АРЕФИНО НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ**

На завершающем этапе работы над реставрацией иконы святого Николая Чудотворца был проведен детальный анализ стилистических особенностей памятника. Для этого в рамках дипломного проекта был реализован ряд технико-технологических исследований. Была поставлена проблема принадлежности иконы к определенной школе, для чего был изучен ряд специализированных литературных источников. Продолжена работа по утоньшению потемневшей лаковой пленки на заданном участке.

Ключевые слова: реставрация, стилистический анализ, святой Николай Чудотворец, Оружейная палата, технико-технологические исследования.

А. S. Sadova

**STYLISTIC FEATURES
OF THE ICON “ST. NICHOLAS THE WONDERWORKER”
FROM THE VILLAGE OF AREFINO, NIZHNY NOVGOROD REGION**

At the final step of the restoration of the icon of St. Nicholas the Wonderworker, a more detailed stylistic analysis of the features of the monument was conducted. For this purpose, a number of technical and technological analyses were carried out within the framework of the graduation project. The problem of the icon belonging to a certain school is posed, a number of specialized literary sources was studied. The work on thinning the darkened lacquer film on the given area was continued.

Key words: restoration, stylistic analysis, St. Nicholas the Wonderworker, Armory, technical and technological research.

В 2020 г. из церкви Святой Живоначальной Троицы села Арефино Вачского района Нижегородской области в мастерскую кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица поступила на реставрацию икона «Святой Николай Чудотворец». Памятник прибыл под окладом, личное письмо с трудом просматривалось сквозь потемневшую покровную олифу.

То, что сегодня носит название села Арефино Вачского района Нижегородской области, некогда являлось группой самостоятельных населенных пунктов. Последняя включала село Арефино, сельцо Озябликово, Зяблицкий Погост и Заидомскую Слободу (то есть расположенную за речкой Идомкой). После Октябрьской революции 1917 г. вышеназванные селения были объединены в одно село — Арефино [6].

В первой половине XVII в. этими землями на правах вотчины владел боярин Иван Никитич Романов — дядя царя Михаила Федоровича Романова, младший брат патриарха Филарета. Из казны Ивану Никитичу было пожаловано также село Мещеры [3]. После смерти боярина Мещеры перешли его сыну, Арефино же стало дворцовым пашенным селом царя Федора Алексеевича. В 1689 г. село вновь было даровано боярскому роду, в этот раз Нарышкиным [5, с. 14]. Полтора столетия спустя, в 1816 г., земли Арефино приобрел граф Литта [4, с. 278].

В 1702 г. на территории Зяблицкого погоста (ныне село Арефино) по благословению митрополита Рязанского и Муромского Стефана на месте обветшавшей деревянной церкви, установленной в 1643 г., был заложен новый пятиглавый каменный храм с двумя — аналогичными прежним — престолами: во имя Живоначальной Троицы и святого Николая Чудотворца (ил. 1). В конце XVIII в. в южной стороне трапезной устроили также придел в честь Казанской иконы Божией Матери. За исключением расширения трапезной в 40-е гг. XIX в. церковь более не перестраивалась [6]. Оттуда до нас дошел уникальный по своей сохранности и изяществу исполнения резной иконостас в стиле нарышкинского барокко.

В период советской власти Троицкая церковь, несмотря на трудные обстоятельства, антирелигиозные и иконоборческие движения, являлась действующей. Закрытой же оказалась лишь на пять лет — с 1938 по 1943 гг. Сегодня для нас является большим утешением то, что священнослужителям прошлого столетия удалось сохранить от поруганий внутреннее убранство храма и ценные реликвии. Одним из спасенных памятников явилась икона святого Николая Чудотворца с предстоящими поясными фигурами Иисуса Христа и Богородицы, ставшая объектом исследования. В писцовых книгах за 1676 г. об этом образе сказано: «В погосте Николаевском церковь Живоначальная Троицы, а в церкви местных образов в кіотах травчетых: образъ <...> Николая Чудотворца». В приделе и трапезной храма также имелись иконы с ликом святого, однако они отличались от вышеназванной размером, наличием украшений и житийных клейм: «...да в трапезе образ Николая Чудотворца с жітием», «...да в приделе Николая Чудотворца — образъ Николая Чуд. на вырезе, у него гривна басемная», «...образ Николая Чуд. с жітием» и др. [4, с. 304–305].

Несмотря на хорошую сохранность икон из церкви Живоначальной Троицы села Арефино, образ святого Николая Чудотворца все же нуждался в реставрации, так как истинные цвета авторского красочного слоя за время бытования памятника оказались скрыты под толстым слоем записей и

потемневшей олифы. В 2020 г. по ходатайству руководителя учебной практики А. В. Большаковой икона святого Николая Чудотворца была доставлена в реставрационную мастерскую Академии Штиглица. После демонтажа оклада выяснилось, что поверхность доски нуждается в укреплении грунта и красочного слоя.

В предшествующие реставрационные вмешательства входили неразрушающие методы исследования: использование инфракрасных и ультрафиолетовых лучей и рентгенофлуоресцентный анализ (РФА) пигментов. Специалистами был выявлен химический состав пигментов поверхности, проведены микологические исследования и рентгенографический анализ. Этап консервации включал укрепление грунта и красочного слоя, а также утоньшение потемневшей лаковой пленки. В результате выполнения исследований и реставрационных вмешательств А. Тодоровой и Д. Пестовой было установлено, что лаковая пленка «наглухо» скрывала яркий красочный слой живописи. После частичного раскрытия потемневшей олифы выяснилось, что икона отличается звучным, праздничным колоритом. Богатые торжественные одежды святого Николая украшены сложным, затейливым растительным орнаментом. Личное письмо многослойное, выдержано по цветовой гамме. Особое внимание привлекает авторская техника: иконописец придерживается процарапанной графы на одеждах и нимбе, что свидетельствует о высоком уровне его мастерства (ил. 2). Имея в виду вышесказанное и золотистую отделку одежд, перенасыщенную орнаментами, можно сделать вывод, что стиль иконы близок периоду русского барокко XVII в.

Целью текущего дипломного задания являлось полное раскрытие потемневшей олифы и довыборка по всей поверхности иконы. Перед началом реставрационных операций были изучены наблюдения специалистов-предшественников и по согласованию с научным руководителем проведены дополнительные изыскания. Техно-технологическое исследование позволило в полной мере оценить состояние красочного слоя перед новым реставрационным вмешательством. Наблюдение под микроскопом обеспечило визуальный контроль объекта, дало возможность отследить фактуру авторского слоя и выявить границы поздних вставок и записей. В процессе раскрытия на дипломном участке были сделаны микроснимки поверхности иконы с помощью микроскопа MC2- Zoom, микроскопа для смартфона Microscope for Smartphone 200 x, а также дополнительные снимки на микроскоп Tomlov DM602 1000 x для наглядного анализа авторской техники, выявления границ вставок и подробного разбора слоев живописи (ил. 3).

При рассмотрении реставрируемого памятника в инфракрасном диапазоне излучения удалось обнаружить надпись на изображении фона нераскрытого участка потемневшей олифы. В левой части доски расположена надпись на церковнославянском языке: «Образ святого Нико-», в правой же части продолжение: «-лая Чудотворца» (ил. 4). На изображаемых

страницах раскрытой книги в руке святого Николая также без труда читается сокращенный текст Евангелия от Луки, часть Божественной литургии в день праздника святого Николая Чудотворца: «Во время оно, ста Иисус на месте равне, и народ ученик Его, и множество много людей от всея Иудеи и Иерусалима, и помория Тирска и Сидонска, иже приидоша...» (Лк. 6:17–23) (ил. 5). Исследование в ультрафиолетовых лучах показало, что лаковая пленка полностью скрывает часть живописи под потемневшей олифой. На личном письме выявляются разводы поверхности лаковой пленки, что может говорить о поздних наслоениях покровного лака, предположительно, с целью поновления иконы.

В результате специальных исследований (микрохимический и гистохимический анализ, микроскопия в проходящем поляризованном свете и в отраженном неполяризованном свете) Журавлевой А. И. было установлено, что грунт иконы святого Николая Чудотворца из Троицкой церкви села Арефино состоит из мела и протеинового связующего. Одежды написаны темперными красками: киноварью и свинцовыми белилами. Зелено-синий цвет, отобранный с фона изображения, также показал свинцовые белила, азурит и берлинскую лазурь яичной темперы. Наличие берлинской лазури ставит под сомнение принадлежность иконы к XVII в., так как этот темно-синий пигмент был получен лишь в 1704 г. в Берлине, в 1724 г. началось его промышленное производство [8, с. 66].

Исходя из вышеприведенных данных и по согласованию с дипломным руководителем было принято решение провести повторный рентгенофлуоресцентный анализ (РФА) пигментов. Этот вид исследования позволяет рассмотреть красочный слой на более глубоком уровне и определить элементный состав поверхности иконы. Наблюдение выполнялось И. Ю. Прохиным с помощью портативного РФА анализатора Hitachi X- MET 8000 EXPERT GEO. Диапазон измеряемых элементов: от Mg до Bi. Детектор (SDD высокого разрешения, Разрешение детектора $< 135\text{eV}$) и рентгеновская трубка (родиевый анод, максимальное напряжение 50 кВ, ток 200 мкА). Время работы анализатора: 10 секунд. В первую очередь были рассмотрены левая и правая части изображаемого фона, что выявило наличие медьсодержащей краски, предположительно, азурита в смеси со свинцовыми белилами. В результате данного этапа исследования можно заключить: в составе пигмента преобладает не берлинская лазурь, а азурит [9, с. 198]. Не исключено, что проба для химического анализа была взята с места предположительной записи красочного слоя.

Рассмотрев тот же участок под микроскопом, на границе между раскрытой и поздней вставками на изображении фона и нимба святого Николая были обнаружены сгустки зеленой краски более темного цвета, крайне схожей с пигментом на месте пробы. Страницы Евангелия в руке святителя написаны свинцовыми белилами, ярко-красный пигмент книжного переплета — киноварью, а металлизированная отделка нимба является двойником, то есть сплавом сусального золота и серебра.

Отобранные на заданном участке микрошлифы подтвердили, что красочный слой является авторским, без записей и перегрунтовок [7]. Стратиграфия живописи четко разделяет слой грунта, красочного слоя и покровного лака, за исключением пробы, взятой с боковых полей, на месте перегрунтовок красочного слоя. На шлифе просматривается верхний слой потемневшей олифы, далее слой поздней перегрунтовки желтовато-серого цвета, за ним — еще несколько слоев лака и красочного слоя. Для достоверного выявления вставок на поверхности изображения предварительно были сделаны микрошурфы. Обнаружились предположительные места инородных включений, что позволило наиболее корректно вести утоньшение потемневшей лаковой пленки.

От директора митрополичьего музея Нижнего Новгорода О. В. Дегтевой был получен ценный научный материал — книга Архимандрита Макария «Памятники церковных древностей. История нижегородской иерархии» (1999 г.) [1]. Автор описывает наиболее примечательные соборы, церкви и монастыри Нижегородской епархии, древние документы, церковную утварь, надписи на ней и на других предметах. Кроме того, в книге упоминается село Павлово, находящееся в 20 км от села Арефино. Повествуется о церкви первого, о ее иконах, приписываемых кисти Симона Ушакова. Среди них упоминается и образ святого Николая Чудотворца: «К числу икон, писанных Ушаковым, принадлежат также иконы: Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоустого и Николая Мирликийского, Благовещения Пресвятой Богородицы, архангела Гавриила, евангелистов Матфея, Марка, Луки и Иоанна Богослова» [1, с. 468].

Нельзя с точностью утверждать, что автором исследуемой иконы является Симон Ушаков, однако, исходя из стилистических особенностей памятника, следует предположить, что образ был написан его учениками. Изучение литературных источников послужило толчком для сравнения иконы святого Николая Чудотворца из Троицкой церкви села Арефино с иконой преподобного Сергия Радонежского, написанной Симоном Ушаковым в 1669 г. (ГТГ) [10, с. 21, 135–137].

С 1664 г. Симон Ушаков стоял во главе иконописной мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Он создал собственную школу и выработал новый иконописный стиль, в котором отразилось влияние западноевропейского барокко [2, с. 5]. Памятникам, созданным мастерами этого круга, присуще так называемое живоподобие, то есть особая объемность, сияние и гладкость личного письма. При этом письмо одежд оставалось весьма уплощенным и богато декорированным. Сравнение иконы преподобного Сергия Радонежского с иконой святого Николая Чудотворца из Троицкой церкви села Арефино позволило выявить сходства и различия памятников одной исторической эпохи (ил. 6).

Первое, что бросается в глаза при подробном рассмотрении личного письма преподобного Сергия Радонежского и святого Николая Чудотворца, это схожая цветовая гамма темной санкири зелено-коричневого цвета с оплавленным золотисто-охристым вохрением и единый характер скорбно-сострадательной складки на переносице и мимических морщин на лбу; тот

же способ написания глаз, слезных желез и морщин вокруг глаз — «гусиных лапок»; идентичный тип белильных разделок волос и бороды. В то же время шрифт на изображенных фонах различен: на иконе преподобного Сергия Радонежского он весьма строгий, с ровными тонкими вертикалями, на иконе святого Николая Чудотворца — ажурный и сравнительно компактный. Надпись на страницах Евангелия в руке святого Николая по стилю не отличается от текста на фоне той же иконы. Шрифт на изображенном свитке преподобного Сергия значительно отличается от шрифта текста на фоне, он приземистый, имеет более широкие вертикали и тонкие перемычки.

Благодаря детальному изучению стилистических особенностей исследуемого объекта удалось определить структуру живописного слоя. Работа по раскрытию красочного слоя подходит к завершению.

Литература:

1. Архимандрит Макарий. Памятники церковных древностей. История нижегородской иерархии. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1999. 702 с.

2. Барокко в славянских культурах: сборник статей / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; редкол.: А. В. Липатов и др. М.: Наука, 1982. 351 с.

3. В память 400-летия Дома Романовых // Интернет-проект «Дать Понять». URL: http://gttp.ru/MP/mp_149.htm (дата обращения: 10.02.2024).

4. Добронравов В. Г. Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. Вып. 4: Меленковский, Муромский, Покровский и Судогодский уезды. Владимир: Тип.- лит. В. А. Паркова, 1897. 588 с.

5. Кожевников М. Я. Земельные владения дома Романовых в XVI и XVII столетиях / Сост. по опубл. писцовым кн. и тр. разных учен. о- в и отд. лиц д. чл. о- в: Имп. Русского воен.-ист., Имп. рус. геогр. и Имп. любителей естествознания при Моск. ун- те Корпуса воен. топографов кап. Михаил Кожевников. СПб.: Тип. «Грамотность», 1913. 74 с.

6. Коншина Л. Арефино, Церковь во имя Живоначальной Троицы // proza.ru. URL: <https://web.archive.org/web/20180831011414/http://www.proza.ru/2015/09/06/1421> (дата обращения: 10.02.2024).

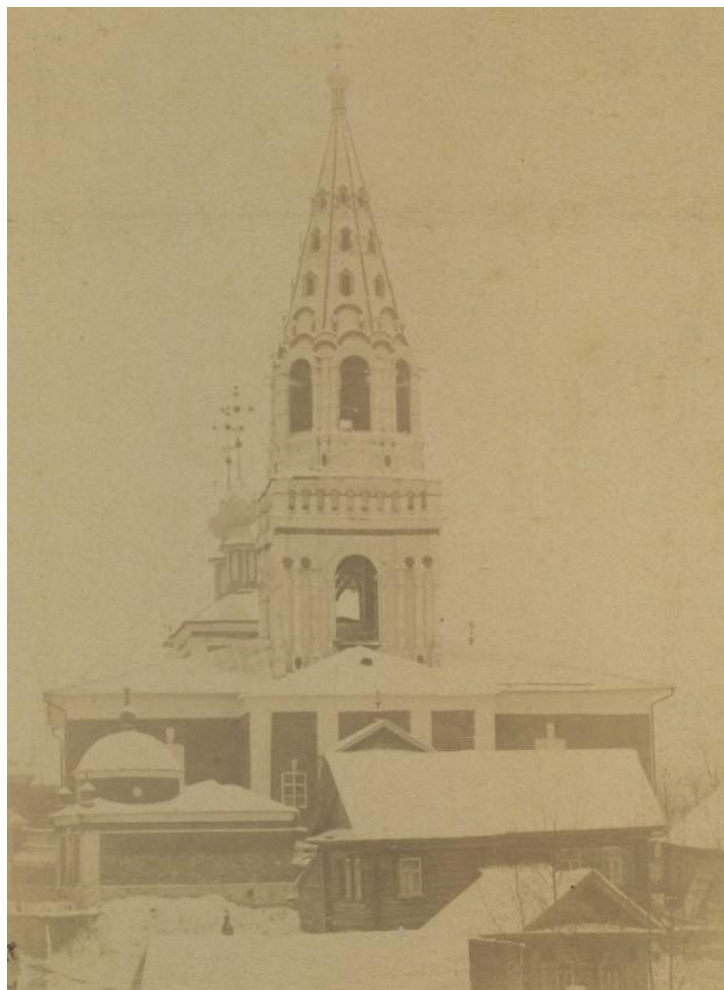
7. Малиновский Н. В. Тонкие микрошлифы: особенности исследования // Terra artis. Искусство и дизайн. 2021. № 1. С. 92–95.

8. Писарева С. А. Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи. Баранов В. В. Технология поздней русской иконописи: Научное издание. 2-е изд. М.: Индрик, 2022. 88 с.

9. Реставрационные материалы: курс лекций / Т. С. Федосеева, О. Н. Беляевская, В. И. Гордюшина и др.; отв. ред. Е. Л. Малачевская; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. М.: Индрик, 2016. 231 с.

10. Симон Ушаков — царский изограф / Гос. Третьяковская галерея, Музей русской иконы; отв. ред. Т. Л. Карпова. М., 2015. 527 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Церковь Святой Живоначальной Троицы, с. Арефино 1890 г.



*Ил. 2. Микроснимок с помощью микроскопа Tomlov DM602, увеличение 1000 х.
Изображение границы фона и фелони на изображении плеча св. Николая.
Авторская техника: полимент, золочение и графья*



Ил. 3. Микроснимок с помощью микроскопа Tomlov DM602, увеличение 1000 х.
Травянисто-зеленый цвет — авторский красочный слой;
темно-зеленый цвет — запись красочного слоя,
о чем свидетельствует нижележащая олифа



Ил. 4. Снимок в инфракрасном диапазоне излучения. Изображение надписей на полях



Ил. 5. Снимок в инфракрасном диапазоне излучения. Изображение Евангелия



Ил. 6. Преподобный Сергий Радонежский и святой Николай Чудотворец

Сведения об авторе:

Садова Анастасия Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 4 курс, кафедра живописи и реставрации; sadovanastasia@yandex.ru

Sadova Anastasia S., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 4th-year student, Painting and Restoration Department; sadovanastasia@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Большакова Анастасия Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; satbol@yandex.ru

Bolshakova Anastasia V., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Professor; satbol@yandex.ru

**КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ
ПАМЯТНИКА ПОЗДНЕЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ НА ПРИМЕРЕ
ИКОНЫ «УСПЕНИЕ...» ИЗ ТРОИЦКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА АРЕФИНО**

Проблема изучения поздней русской иконописи представляется очень актуальной, поскольку исследовательский интерес поколения ученых XX века был направлен преимущественно на иконопись Древней Руси. В статье подробно рассмотрены стилистические и художественные особенности памятника иконописи XIX века на примере иконы «Успение Пресвятой Богородицы» из церкви Святой Троицы села Арефино. Комплекс технико-технологических и искусствоведческих анализов памятника дает развернутое представление об особенностях произведения искусства как о материальном и художественном объекте.

Ключевые слова: Арефино, рентгенофлуоресцентный анализ, микрошлиф, экспертиза, поздняя икона, пигменты.

A. A. Shadrina

**A COMPREHENSIVE STUDY
OF THE ARTISTIC AND TECHNOLOGICAL FEATURES
OF THE MONUMENT OF LATE RUSSIAN ICON PAINTING
ON THE EXAMPLE OF THE ICON “ASSUMPTION ...”
FROM THE TRINITY CHURCH OF THE VILLAGE OF AREFINO**

The problem of studying the late Russian iconography seems to be very relevant, since the research interest of the generation of scientists of the twentieth century was mainly directed at the iconography of ancient Russia. The article considers in detail the stylistic and artistic features of the monument of iconography of the 19th century on the example of the icon “Assumption of the Blessed Virgin Mary” from the Church of the Holy Trinity in the village of Arefino. The complex of technical, technological and art historical analyses of the monument gives a detailed idea of the features of the work of art as a material and artistic object.

Key words: Arefino, X- ray fluorescence, cross-section, expertise, a late Russian icon, pigments.

На реставрацию была передана икона «Успение Пресвятой Богородицы», которая являлась частью верхнего наверхия иконостаса придела иконы Казанской Божией Матери в действующей церкви Святой Троицы из села Арефино Нижегородской области. Икона представляет собой, предположительно, памятник XIX века (ил. 1).

В центре композиции — Богоматерь, возлежащая на одре, вокруг которой по обе стороны расположены апостолы и другие святые. Над ней изображен Иисус Христос в сияющей мандорле, держащий в руках упеленанного младенца — образ Богородичной души. По обе стороны одра изображены апостолы Петр и Павел, а также оплакивающий Иоанн Богослов, Лука, Андрей и Филипп. В композиции также изображены четыре епископа: Иаков, брат Господень, Дионисий Ареопагит, Тимофей Ефесский и Иерофей.

В нижней части композиции изображен ангел, отрубающий руки иудейскому священнику Афонии, попытавшемуся опрокинуть одр Богоматери. Два ангела Господня присутствуют также среди изображенных фигур святых стоящими с ними в одном ряду.

Образ Успения Богородицы имеет сложное литургическое толкование. Лежащая на одре Богоматерь наглядно уподоблена престолу в храме, а расположение апостолов группами, во главе которых стоят Петр и Павел, символизирует их присутствие на Евхаристии, а также причащение под двумя видами. Иисус Христос, который возглавляет композицию в ее верхней части, символизирует образ архиерея за трапезой. На иконе присутствуют четыре епископа, что в литургическом аспекте обозначает причащение священников архиереем. Две статично расположенные фигуры ангелов по обе стороны Богоматери и Христа в левой и правой группе святых могут быть уподоблены прислуживающим дьяконам в процессе литургии.

Уникальность композиции иконы в том, что она вписана в щит круглой формы. Нередко в данном иконографическом сюжете изображаются архитектурные элементы, однако на данном памятнике эти элементы опущены. Вместе с расширенным вариантом изображения процессии это придает иконе торжественный, «соборный» характер образа [1].

Композиция завершает праздничный цикл иконостаса и продолжает традицию символического изображения торжества жизни над смертью.

Структура лицевой стороны иконы состоит из грунта, металлизированного покрытия на участках, изображающих крылья, нимбы и другие изобразительные элементы, красочного слоя и покровного лака. Восприятие колористических особенностей иконы сильно затруднено из-за потемневшей лаковой пленки. По краям иконы лаковая пленка наиболее плотная.

Иконы XIX века объединяет относительная свобода изобразительного языка, разнообразие школ, эклектичность стиля [2]. Перенимаются различные традиции предшествующих периодов истории развития стилей в иконописи, накладываются новые веяния. Век знаменует собой распространение и появление новых иконописных центров, школ и артелей.

Стилистика памятника, переданного в реставрацию, восходит к традициям икон «живоподобного» стиля Оружейной палаты [3].

Неудивительно, что в живописи прослеживаются черты барокко (общая нарядность, мажорность), ведь внутреннее убранство церкви, откуда икона берет свое происхождение, отличают черты, присущие нарышкинскому барокко. Вероятно, икона, созданная на заказ для храма с доминирующим значением резного узорочья в декоре иконостаса, была выполнена с учетом уже существующих художественных особенностей для стилового единства. Черты барокко присутствуют в необыкновенной форме иконной доски — круглая со слитной выступающей рамой, покрытой тонким слоем металлизированного покрытия. Некоторые исследователи считают, что прием обрамления смыслового центра и активного использования рам не был случайным в искусстве данного стиля. В барочном искусстве XVIII–XIX веков произошло осознание значения этого элемента как способного подчеркивать самоценность образа [5, с. 75].

По визуальному осмотру произведение отличается высоким технологичным уровнем исполнения, широтой выразительных художественных средств, общей оригинальностью исполнения. Стоит задача рассмотреть стилистические и художественные особенности иконы в комплексе с неразрушающими методами исследования.

Для получения сведений о технико-технологических особенностях иконы был проведен рентгенографический анализ. Итог следующий: прослеживается процарапанный графьей рисунок, который детально размечает силуэты фигур, контуры, складки одежд. Рентгенограмма показала, что автор не вполне точно придерживается границ рисунка, однако полностью повторяет намеченную композицию, не нарушая первоначального замысла. Неоднородность красочной поверхности на полученном снимке дает приблизительную информацию об использованных пигментах по их способности задерживать или пропускать рентгеновские лучи. Так, например, белый омофор, пелены Богоматери, головной убор иудейского священника Афонии и элемент одежды ангела, отрубавшего ему руки, написаны, вероятно, свинцовыми белилами, поглощающими лучи рентгена. На участках, изображенных ярко-красным пигментом, прослеживается белесого цвета текстура письма. Вероятно, это может быть киноварь, так как краска содержит ртуть, способную задерживать рентгеновские лучи [4].

Широкую картину об исполнительской манере личного письма дало изучение живописи при помощи микроскопа 200 x Microscope for Smartphone. При сильном увеличении легко проследить «послойный» процесс создания личного письма данной школы или художественной артели. В результате оказалось возможным оценить мастерство выполнения образа: прозрачные слои лессировок, образующих румянец, мягкую границу вохрения и санкири, а также тончайшую разделку волос святых (ил. 2). Манера исполнения личного письма близка к миниатюре.

Моделировка светотени на одеждах и драпировках выполнена творенным металлом. Мельчайшие декоративные элементы, выполненные металлизированной краской, украшают облачения епископов, обложку Евангелия.

Колорит иконы насыщенный, интенсивный, яркий, сильна роль цвета и золота. Для получения полной картины данных о художественной и технической манере живописи было решено провести рентгенофлуоресцентный анализ под руководством И. Ю. Прохина портативным РФА анализатором Hitachi XMET 8000 EXPERT GEO. По результатам исследования был выявлен элементный состав основных использованных пигментов, а также подтверждено предположение о составе белил и красной краски.

Результаты анализа следующие:

1. доминирующий цвет в иконе, красный, определен как киноварь (HgS);
2. ярко-зеленый пигмент иконы — оксид хрома (Cr_2O_3);
3. изображение фона — смесь железоокисных пигментов (Fe) (вероятно, умбра) в смеси с оксидом хрома;
4. металлизированная отделка изучена на изображении крыльев ангелов — смесь двух драгоценных металлов — серебра (Ag) и золота (Au); можно сделать вывод, что металлизированная отделка участков живописи сделана на основе «двойника»;
5. синий пигмент определен как берлинская лазурь по результатам элементного состава (Fe)¹;
6. белый пигмент — свинцовые белила — определен по высокому значению свинца (Pb) на участке с изображением души Богоматери.

Для подробного изучения стратиграфии живописной поверхности было решено взять образцы и изучить их под микроскопом. С красочного слоя были взяты два образца с участков выкрошек красочного слоя в местах гвоздевых отверстий. Образцы были изучены под микроскопом ЛОМО Микмед- 2. В результате исследования открылась стратиграфия красочного слоя (ил. 3).

1. Образец первый был взят с участка, изображающего одр Богоматери, и захватывал пигмент зеленого цвета, определенный как оксид хрома. Шлиф показал наличие слоя клея или масла между красочным слоем и грунтом. Этот момент следует изучить в дальнейшем. Прослеживаются мелкие темно-зеленые гранулы пигмента.

2. Образец синего цвета с участка живописи, изображающего одежды святого апостола Филиппа. Под микроскопом удалось подробно изучить мелкую зернистость пигмента берлинской лазури. На участке живописи обнаружено два слоя покровной лаковой пленки разного цвета.

Изучение поверхности при помощи микрошлифов дает ценную информацию о структуре живописи.

По результатам проведенного комплекса исследований были определены примерные границы времени создания памятника. В красочном слое обнаружен «датирующий» пигмент оксида хрома, который был получен лишь в 1797 году. Как художественную кроющую краску его стали применять с 1862 года. Однако пигмент встречается в картинах, написанных с 1845 по 1875 года [6, с. 69].

Полностью оценить живописное решение иконы удалось уже в процессе утоньшения лаковой пленки, что выявило изначальный авторский колорит.

Не менее любопытным представляется изучение слитной с иконой рамы, которая имеет большое число видимых поновлений, на чем хочется подробно остановиться.

Было проведено решение начать исследование металлизированного покрытия на разных участках неразрушающим методом при помощи микроскопа 200 x Microscope for Smartphone.

По результатам исследования хорошо прослеживалось количество поновлений, была выявлена структура поверхности авторского слоя металлизированного покрытия, а также хорошо просматривались ярко-изумрудные окислы под толстым слоем лаковой пленки.

Исследование рамы в лучах ультрафиолета выявило неравномерное наложение листов верхнего слоя металлизированного покрытия. Поталь скрывает лишь две трети рамы, видны разрывы, грубый характер наложения. Ярко люминесцирует предыдущий слой лакового покрытия.

Однако более структурно выявило количество слоев поновления исследование при помощи отбора проб с поверхности декоративной рамы на изучение стратиграфии микрошлифа под микроскопом. С левой верхней четверти участка рамы остро заточенным скальпелем был взят образец пробы и изучен под микроскопом ЛОМО Микмед- 2 (ил. 4). Структура декоративного элемента открылась наиболее четко [7]. Пробный фрагмент захватывает грунт, очень тонкие авторские участки полимента и металлизированного покрытия, а также все поздние наслоения. Пробы удалось рассмотреть в трех различных видах освещения:

1. микрошлиф в отраженном видимом свете на светлом поле демонстрирует общую структуру образца;

2. микрошлиф в ультрафиолетовом свете позволяет выявить по цвету люминесценции слои лака, а также состав некоторых пигментов; в этом случае хорошо различимы слои лака, его затеки, а также окислы, которые приобретают в таком свете иной цвет;

3. микрошлиф в проходящем свете дополняет исследование, позволяя очень четко увидеть слои лака.

Проба оказалась очень удачной, поскольку позволила увидеть невидимые без увеличения окислы и их подробное расположение (поновление первое — предположительно, твореная поталь). Микрошлиф демонстрирует трещину в грунте, которая образовалась в процессе

бытования до последующих поновлений, так как отсутствуют разрывы потали и деформация поздних лаковых пленок. В трещине присутствует затекший поновительский лак, твореная поталь (бронзовка) и окислы.

Было решено вести пробное послойное раскрытие памятника на левом участке рамы иконы остро заточенным скальпелем всухую под микроскопом МС 2- Zoom. Результат раскрытия положительный (ил. 5). Рекомендовано было вести раскрытие авторского металлизированного слоя указанным методом по всей поверхности декоративной рамы.

Итоги рентгенофлуоресцентного анализа показали, что раскрытые участки авторского слоя — сусальное золото на полименте. Также был проведен анализ верхнего поновительского слоя, согласно которому наибольшее содержание элементов в данном слое — сплав алюминия (Al) и меди (Cu). Это указывает, что слой состоит из потали. В анализе присутствовало золото в меньшем количестве, что является следствием особенностей прибора, который позволяет определить нижележащий слой, исследование которого подтвердило, что им является сусальное золото.

Частью, завершающей изучение бытования памятника, которая дала подробную картину состава поновительских слоев, стало заключение специалистов отдела химико-биологических исследований Государственного Русского музея, выполненное А. И. Журавлевой и Н. Г. Артюшиной. В процессе работы над представленными образцами, взятыми с участка рамы, был определен состав металлизированных покрытий и лаков, пигментов и связующих веществ.

Комплекс исследований выявил следующую структуру поверхности рамы:

1. меловой грунт белого цвета на основе протеинового связующего;
2. полимент красно-коричневого цвета из смеси железосодержащих пигментов, смеси масла, воска и протеинового клея;
3. тонкое металлизированное авторское покрытие — слой сусального золота;
4. тонкий слой твореной потали;
5. слой лака на основе спирторастворимой смолы типа даммара или мастикса;
6. слой металлизированного покрытия — «двойник» (серебро, золото?);
7. толстый полупрозрачный слой желтого цвета — масляный лак с добавлением шеллака;
8. слой металлизированного покрытия — листовая поталь.

Микроскопическим методом по анатомическим признакам была идентифицирована порода древесины, которой оказалась ольха.

По итогам исследования были выявлены три вида поновления рамы в процессе бытования иконы.

Икона, переданная на реставрацию, прошла широкий комплекс исследований. Набранный материал открывает дорогу реставрационным вмешательствам. Было решено после укрепления левкаса и красочного слоя,

очистки тыльной стороны иконы провести утоньшение и выравнивание потемневшего и неравномерного покровного лака по всей поверхности живописи, а также удалить поздние поновляющие слои со всей поверхности декоративной рамы. После реставрации памятник вернется в действующую церковь Святой Троицы села Арефино, что особенно ценно, поскольку икона будет существовать в своей естественной среде. Проведенный комплекс анализов позволяет глубоко изучить феномен поздней русской иконы, существующей на пересечении стилевых направлений и влияний. Прделанная работа направлена на сохранение и развитие материальной культуры Нижегородской области.

Примечание:

1. Для определения синего пигмента была дополнительно взята проба и проведено химическое исследование специалистом А. И. Журавлевой, в результате которого был подтвержден названный состав. Проба была взята с красочного слоя синего цвета на месте гвоздевого отверстия, расположенного на изображении одежд святого апостола Филиппа.

Литература:

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М.: Издательский дом «Художественная школа», 2010. 260 с.
2. Бочаров Г. О некоторых направлениях в иконописи XVIII–XIX веков // Русская поздняя икона. От XVII до начала XX столетия. М., 2001. С. 7.
3. Бусева-Давыдова И. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона. От XVII до начала XX столетия. Государственный научно-исследовательский институт реставрации. М., 2001. С. 17.
4. Кошкин С. А. Комплексные исследования (экспертиза) произведений живописи: научно-методическое пособие / Государственный научно-исследовательский институт реставрации. Череповец: Порт-Апрель, 2021. 136 с.
5. Кузнецова О. Ярославль — иконописный центр нового времени // Русская поздняя икона. От XVII до начала XX столетия / Государственный научно-исследовательский институт реставрации. М., 2001. С. 75.
6. Малиновский Н. В. Тонкие микрошлифы: особенности исследования // Terra artis. Искусство и дизайн. 2021. № 1. С. 92–95.
7. Писарева С. А. Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи.
8. Баранов В. В. Технология поздней русской иконописи: научное издание. 2-е изд. М.: Индрик, 2022. 88 с.

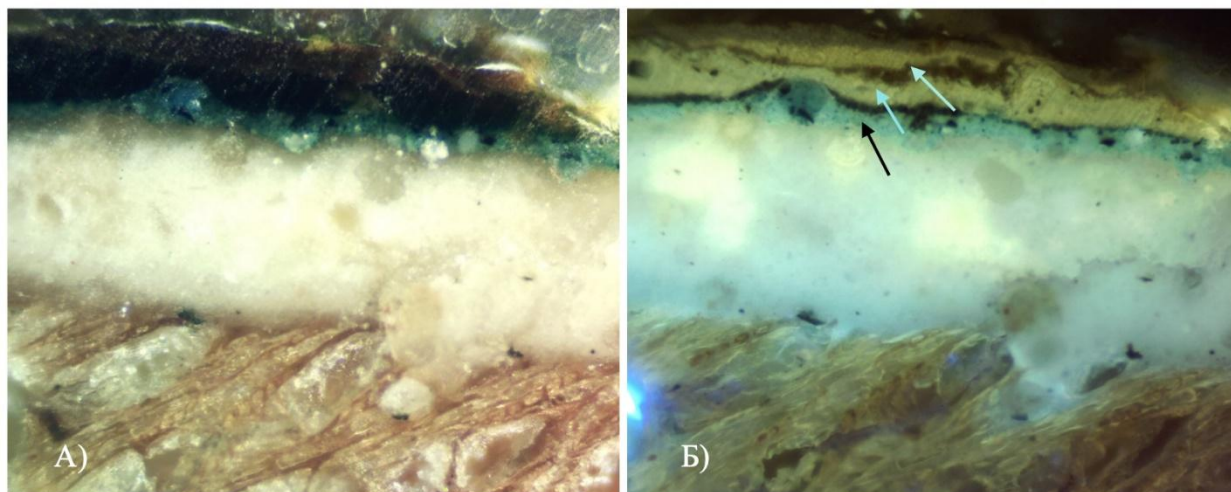
ИЛЛЮСТРАЦИИ



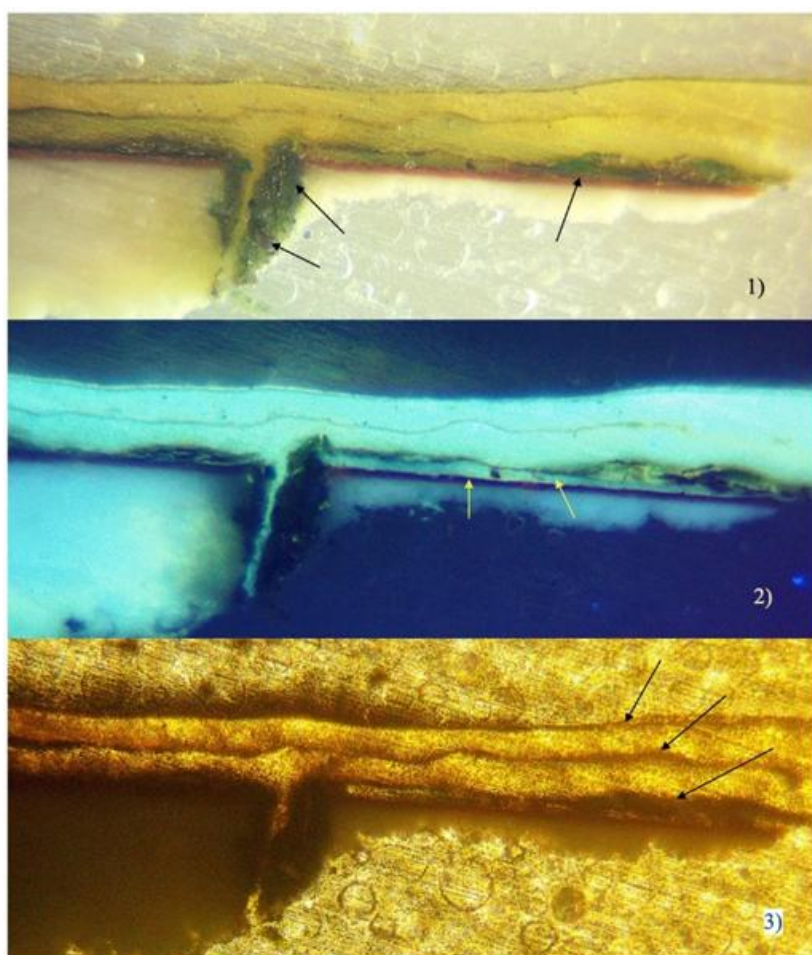
Ил. 1. Икона до реставрации



*Ил. 2. Тончайшее письмо, фрагмент разделки волос святых, 200 х
Microscope for Smartphone*



*Ил. 3. Микрошлиф красочного слоя с пигментом берлинской лазури.
Люминесценция слоев лака*



*Ил. 4. Микрошлиф, демонстрирующий структуру поновительских слоев
декоративной рамы*



Ил. 5. Пробное послойное раскрытие участка декоративной рамы:
 1 — сусальное золото на полименте; 2 — слой лака;
 3 — слой металлизированного покрытия; 4 — слой лака желтого цвета;
 5 — листовая поталь

Сведения об авторе:

Шадрина Анастасия Андреевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 4 курс, кафедра живописи и реставрации; litetskih@yandex.ru

Shadrina Anastasia Andreevna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 4th-year student, Department of Painting and Restoration; litetskih@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Большакова Анастасия Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; satbol@yandex.ru

Bolshakova Anastasia Viktorovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Professor; satbol@yandex.ru

**ИССЛЕДОВАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ЗАПИСЕЙ
НА ПРИМЕРЕ ИКОНЫ БОГОМАТЕРЬ МЛЕКОПИТАТЕЛЬНИЦА
XIX В. ИЗ СЕЛА НЕБЫЛОЕ**

Статья описывает содержание консервационно-реставрационных и исследовательских работ, объектом которых являлась икона «Богоматерь Млекопитательница» XIX века из села Небылое. Тема представляется актуальной, так как сохранение памятников искусства — важная задача современного поколения. Выполнять эту задачу необходимо с профессиональным подходом. Опыт проведения консервационно-реставрационных работ важно освещать. В статье проводится анализ методов исследования памятника. Материал представляет собой комплекс практического и исследовательского опыта.

Ключевые слова: реставрация, исследование, записи, поновления, иконография.

E. R. Bobrikova

**RESEARCH AND STUDY OF OVERPAINTINGS
ON THE EXAMPLE OF THE ICON OF THE NURSING MADONNA
OF THE 19TH CENTURY FROM THE VILLAGE OF NEBYLOE**

The article describes the content of conservation, restoration and research works, the object of which was the icon of the “Nursing Madonna” of the 19th century from the village of Nebyloe. The topic seems relevant, since the preservation of art monuments is an important task of the modern generation. It is necessary to perform this task with a professional approach. It is important to consecrate the experience of conservation and restoration work. The article also analyzes the methods of studying the monument. The material is a complex of practical and research experience.

Keywords: restoration, research, recordings, renovation, iconography.

В Суздальский филиал СПбГИК поступила икона «Богоматерь Млекопитательница», выполненная в технике темперной живописи, из Свято- Успенского Космина мужского монастыря села Небылое. При проведении визуального осмотра, предположительно, памятник можно было отнести к концу XIX — началу XX вв.

Перед проведением консервационных и реставрационных работ было тщательно изучено состояние сохранности иконы. Памятник был в

аварийном состоянии: наблюдались разошедшиеся доски основы, стойкие поверхностные загрязнения, многочисленные утраты, отставания и шелушения левкаса и красочного слоя, а также грубые записи на лике, нимбе и одеждах Богоматери, выбивающиеся из основного колорита изображения (ил. 1). Икона нуждалась в проведении консервационно-реставрационных мероприятий.

Процесс раскрытия изображения на иконе — это утоньшение потемневшего покрывного слоя и удаление поздних, искажающих авторское изображение записей — процессы, которые возвращают памятник к приближенному первоначальному внешнему виду. До XX в. под реставрацией понимались приемы, способствовавшие сохранению именно иконографического изображения на иконе, поэтому поверх старой потемневшей олифы часто можно встретить поновления, красочные слои, нанесенные на авторскую живопись, и покрывной слой. Записи могут быть частичными — прописи, сделанные с целью восстановления утраченных частей изображения, блеклости цвета, невидимых контуров; сплошными — с воссозданием нового произведения поверх старого слоя живописи. Такие записи, как правило, соответствовали авторскому изображению, но могли быть и подстроены под стиль эпохи или вовсе частично отличаться от первоначальной иконографии. Также встречаются случаи, когда покрывной слой на иконе был настолько темный, что изображение было невозможно рассмотреть; тогда на той же доске, поверх старой олифы, писали икону с новым сюжетом. По традиции иконописи было обязательно выполнение новой надписи, если не было возможности ее прочесть или она была утрачена [3, с. 90–96]. Поновления могли быть выполнены как темперными красками, так и масляными, и водорастворимыми. Стоит отметить, что к поздним записям можно также отнести золочение фона, нимбов и нанесение ассиста. В таком случае поверхность подготавливали, шлифуя и выравнивая фон, или наносили на лаковое покрытие новый слой позолоты.

Чем больше икона почиталась, тем чаще ее поновляли, поэтому бывают случаи, где можно встретить несколько слоев записей: одновременно и частичных, и сплошных, выполненных различными красками, которые соответствуют времени, когда они были выполнены.

Краски, которые могли быть использованы для поновления иконы, не всегда бывают обратимы из-за своего состава, а именно связующего. Также под воздействием окружающей среды, нарушения температурно-влажностного режима и норм хранения могла быть нарушена структура памятника, последствием которой могла стать частичная или полная утрата оригинального красочного слоя, изменение цвета пигментов, нарушение связи красочного слоя с грунтом. В таких случаях удаление записей нецелесообразно и может привести к полной утрате оригинального произведения. Также стоит учитывать, что если запись сплошная и была выполнена профессиональным иконописцем, то она тоже начинает нести историческую и художественную ценность. К вопросу об удалении такой

записи нужно подходить учитывая все аспекты и с попыткой сохранить оба слоя, если поздний был выполнен на новом левкасе. Обычно определить сохранность нижележащих слоев возможно при помощи рентгенограммы.

Целесообразность удаления поздних записей решается только на реставрационном совете. На иконе «Богоматерь Млекопитательница» было принято решение раскрыть авторское изображение, так как грубые записи не соответствовали общему колориту изображения и часть иконографии образа была потеряна.

Запись, присутствующая на памятнике, характеризуется как частичная и однослойная, выполненная материалами, визуально непохожими на оригинальные. Краски отличаются от авторской по фактуре и нанесены неплотно и неравномерно, местами выходят за контуры авторского рисунка. Сохранность записи плохая: наблюдаются утраты и шелушения, сгребивания краски от возможного воздействия температурно-влажностного режима и мелкосетчатый кракелюр. Поновление выполнено ярко-желтым с зеленоватым оттенком (на нимбе), оранжево-красным, фиолетовым (на чепце и мафории) и светло-бежевым (на лице) цветом. Так как фон иконы золоченый и, вероятно, выполнен с помощью «двойника» и покрыт плотным слоем цветного лака, то нимб тоже должен соответствовать колориту и фактуре фона. Во время визуального анализа иконы и исследования под ультрафиолетовыми лучами было установлено, что под слоем записи на одеждах Богоматери просматриваются звезды и авторский слой лака, люминесцирующий золотистым цветом (его можно заметить на облаках под ангелами), что является грубой ошибкой, не относящейся к профессиональной реставрации (ил. 2). Также во время изучения иконографии образа Богоматери Млекопитательницы не было обнаружено аналогов с оранжевым мафорием. Цвет записи на лице не только выделяется из общего тона личного письма, но и далек от стиля, в котором написана икона: отсутствуют санкирь, плав и пробела. Манера записей существенно отличается от техники исполнения традиционного иконописного рисунка. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что поновления были выполнены, вероятнее всего, не профессиональным художником или реставратором, а любителем.

Чаще всего в реставрационной практике можно встретить иконы, которые поновляли люди, не понимающие профессиональных художественных и реставрационных принципов и неумело или вольно подходящие к восстановлению внешнего вида памятника. Это может не только нарушить целостное восприятие изображения, но и привести к необратимым изменениям авторских материалов и утрате смысла всего произведения. Поэтому процессы, нацеленные на возвращение близкого к первоначальному внешнему виду памятника, должны выполняться компетентными специалистами. Реставраторы используют обратимые материалы (обычно это акварельные краски, например, «Санкт-Петербург»), реставрационные мероприятия проводят только по отработанным методикам,

учитывая всю художественную и культурную ценность памятника и делая тонировки заметными при близком рассмотрении, не искажая авторский смысл. Этим профессиональная реставрация и отличается от так называемых чинок, к которым и относятся записи на иконе «Богоматерь Млекопитательница».

До начала работы с памятником были проведены предреставрационные технико-технологические исследования, а именно неразрушающие: визуальный осмотр, визуальное исследование при помощи ультрафиолетовых лучей, увеличительной лупы и микроскопа, фотофиксация, помогающие глубже изучить состояние сохранности, иконографию и авторскую живопись, получить детальные сведения и составить картину предстоящих консервационно-реставрационных мероприятий. На основе проведенных исследований были составлены схемы-картограммы по основным разрушениям красочного слоя на лицевой стороне иконы. Благодаря схемам-картограммам можно наглядно представить информацию о состоянии памятника, визуально дополнить описание сохранности, сосредотачивая внимание на наиболее важных участках, разрушениях и особенностях объекта. В последующей работе можно опираться как на фотодокументацию, так и составленные схемы-картограммы. При необходимости реконструкции красочного слоя после удаления записей рекомендуется составлять соответствующую картограмму, с указанием участков авторской живописи и реставрационных вставок.

Прежде чем приступать к процессу раскрытия, были проведены консервационные мероприятия по общему укреплению левкаса, для которого был выполнен анализ на определение наполнителя в левкасе (дающий также сведения для подбора растворителя при работе с записями), в результате которого было выяснено, что левкас гипсовый. Последовательность реставрационных мероприятий заключалась в укреплении красочного слоя с нанесением профилактической заклейки, а после — склейке досок основы и проведении консервационных мероприятий с обратной стороны иконы. После снятия профилактической заклейки были удалены поверхностные загрязнения и проведен визуальный осмотр лицевой стороны, который помог увидеть границы записей, заходящих на сохранившийся красочный слой, и визуальное исследование под бинокулярным микроскопом в местах личного письма, утрат на нимбе и записей, с помощью которого было обнаружено отличие фактуры записи от авторской живописи, что дало возможность детальнее охарактеризовать поновления, в местах утрат записи — подтверждение наличия нижележащих авторских слоев и толщину слоя поздней краски. Микроскопическое исследование — одно из важных в ходе физико-оптического изучения памятника, потому что позволяет определить состояние и авторского красочного слоя, и поздних поновлений, а также целесообразность их удаления. Затем проводилось визуальное исследование в ультрафиолетовых лучах и выполнение микропроб на раскрытие, позволяющих определить сохранность авторской живописи под слоем

записи. Микропробы выполнялись на нимбе небольшими ватными тампонами на тонком черенке, смоченными и отжатыми в растворителе, подобранным опытным путем начиная с самого слабого, на двух небольших участках размером 0,5 x 1 см. Работа велась под микроскопом. К тому же к технико-технологическим исследованиям можно отнести изучение в инфракрасных лучах и рентгенограмму, которые помогают лучше определить сохранность авторского слоя под поздними наслоениями. Исследование в УФЛ показало темное матовое свечение на местах наличия поздних записей, что обозначает, что связующее в красках не масляное и не смоляное, вероятно, это водорастворимая краска.

Во время изучения иконографии образа Богоматери Млекопитательницы было выявлено, что в традиционной композиции на голову Богородицы ангелы должны возносить корону. Проведенные микропробы на нимбе показали, что под ярко-лимонной краской имеется корона.

Процесс удаления поздних записей необратимый, поэтому к его проведению стоит приступать профессионально, учитывая все художественные и морально-этические аспекты, удостоверившись, что элементы записи действительно поздние [1, с. 94–95]. Раскрытие авторского изображения контролируется и ведется под микроскопом или с помощью увеличительной лупы с обязательным наличием подвижного источника холодного света для сохранения цветовых характеристик изображения. Подбор методики работы с записями определяется опытным путем. Выполняется пробное раскрытие на неответственном, но максимально информативном участке изображения (фон, поля) без наличия утрат. Вся работа ведется послойно с нумерацией контрольных участков легко удаляющейся белой краской. Допустимо использование скальпелей, компрессов при плотном слое записи. Определенный органический растворитель подбирается методом проб; рабочим считается тот, который вызывает набухание, размягчение, растворение связующего краски. Необходимо подобрать состав для растворения именно связующего краски, а не искажения цвета пигмента. Желательно выбирать наиболее слабый по воздействию на красочный слой растворитель и более эффективный, чтобы шанс выполнения довыборки был минимальным [2, с. 169–176]. Стоит обратить внимание на состав пигментов, помогающий определить их прочность и соединение с оригинальным слоем живописи.

Отработав методику раскрытия, приступают к частичному или полному раскрытию изображения. Работа ведется по участкам, границы которых не должны совпадать с контуром изображения, надписями и личным письмом. Необходимо следить, чтобы границы не имели четких контуров, которые могут сохраниться после удаления записи и мешать целостности изображения. Также оставляются нетронутыми фрагменты поздних вставок, «чинок», до полного раскрытия авторской живописи. Если необходимо, то реставратор выполняет довыборку — процесс, представляющий собой

удаление остатков записи, которые невозможно было удалить на первом этапе, или особенно трудные наслоения записи на авторскую живопись, и восстанавливающий общую целостность изображения. Обычно для довыборки используются другие растворители, также подобранные опытным путем.

Во время работы над раскрытием изображения на иконе «Богоматерь Млекопитательница» были проведены пробы на удаление записи. На основе исследования в УФЛ и частичного окрашивания тампона при удалении профилактической заклейки в местах записей для первой пробы была выбрана теплая дистиллированная вода (25°C). Она дала положительный результат: ватный тампон, смоченный в воде и отжатый, окрашивался в ярко-желтый цвет. При проведении второй пробы было принято решение использовать тот же способ, но увеличить температуру воды, а именно нагреть до 35°C. Проба также дала положительный результат. Было принято решение использовать в качестве растворителя дистиллированную воду температурой 25°C из-за меньшего воздействия на авторский грунт и красочный слой.

Работа велась по этапам, на каждом из которых проводилась фотофиксация. Первым этапом было удаление записи ярко-желтого цвета с нимба. Слой краски постепенно поддавался удалению, открывая контур короны и орнамент на нимбе, которые были закрыты записью. Сложность этого этапа заключалась в том, что запись была нанесена на золоченый левкас, который в своем составе содержал гипс, размывающийся от воздействия теплой воды, поэтому было необходимо следить за состоянием левкаса и вести работу медленно, не давая ему набухать. Также определенную сложность вызвало раскрытие контуров короны и орнамента, потому что они были выполнены тонким слоем черной краской. В этом случае работа велась под лупой, чтобы избежать удаления авторских линий. Потребовалась довыборка, выполненная тампонами меньшего размера. Выяснилось, что рисунок короны был частично утрачен, но не нарушал общее восприятие (ил. 3).

После раскрытия нимба было принято решение удалить записи на одеждах и на лице Богоматери. Затем проводились аналогичные пробы на изображении чепца и мафория. Запись хорошо размягчалась и ровно удалялась ватным тампоном без дополнительной довыборки. По открывшимся участкам уже можно было определить, что чепец первоначально был белого цвета и что на нем видна звезда, являющаяся традиционным элементом богородичной иконографии (ил. 4).

Третьим этапом стало раскрытие лица. Работа велась под лупой, потому что нужно было четко контролировать места утрат авторской живописи. При раскрытии лица выяснилось, что положение глаз, выполненных при записи, отличается от авторского, что личное письмо намного тоньше, а санкирь и плави на лице — темные, с мягкими контурами, соответствующие холуйской иконописной школе (ил. 5).

Раскрытие проводилось с максимальным вниманием к открывающемуся рисунку. После удаления записей было проведено исследование под ультрафиолетовыми лучами, результатом которого стало отсутствие темных пятен записи на изображении. Икона приобрела целостность и свою оригинальность.

Восстановление целостности восприятия памятника — одна из важных художественно-эстетических и этических задач, к которым относится раскрытие авторского изображения на иконе. Однако удаление записей является трудоемким и сложным процессом — при профессиональном подходе и соблюдении методических рекомендаций этот процесс способен вернуть первоначальную авторскую живопись, сохраняя ее смысл и уникальность.

Литература:

1. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М.: Художественно-педагогическое издательство, 2008. 128 с.
2. Клокова Г. С., Демина О. В., Федорова И. В. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учеб. заведений. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. 224 с.
3. Реставрация икон: методические рекомендации. Т. VII / Под ред. и с ил. М. В. Наумовой. М.: Изд-во ВХНРЦ им. ак. И. Э. Грабаря, 1993. 226 с.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Лицевая сторона в прямом свете до реставрации



Ил. 2. Лицевая сторона, исследование в УФ-лучах



Ил. 3. Удаление записи на нимбе в процессе реставрации



Ил. 4. Удаление записи на одеждах в процессе реставрации



Ил. 5. Удаление записи на лице в процессе реставрации

Сведения об авторе:

Бобрикова Елизавета Романовна, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», Суздальский филиал, 4 курс; liza.bobrikova22@gmail.com

Bobrikova Elizaveta Romanovna, Suzdal Branch of the Saint Petersburg State Institute of Culture, 4th-year student; liza.bobrikova22@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Анохина Юлия Николаевна, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», Суздальский филиал, преподаватель 1 категории; uconovalova@yandex.ru

Anokhina Yulia Nikolaevna, Suzdal Branch of the Saint Petersburg State Institute of Culture, 1st category Lecturer; uconovalova@yandex.ru

Д. К. Терехина, А. В. Макаричева

СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОЙ ПРОВИНЦИИ НА ПРИМЕРЕ КОНСЕРВАЦИИ ИКОН ВОСКРЕСЕНСКОГО ХРАМА УСАДЬБЫ НЕРОНОВО КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ

Данная статья посвящена проблемам сохранения культурного наследия русской провинции на примере консервации икон Воскресенского храма усадьбы Нероново. Воскресенский храм — выдающийся памятник архитектуры и, к сожалению, один из множества погибающих. Храм отличается оригинальной отделкой интерьера, не подвергавшейся поновлению и поздним вмешательствам; уникальный барочный иконостас храма был когда-то наполнен иконами, однако из-за многолетнего нарушения климатических условий внутри храма значительная их часть была утрачена, остальные пришли в крайне аварийное состояние, близкое к полной утрате. В данной статье описаны процессы реставрации и проблемы, связанные с консервацией икон в экстремальных условиях.

Ключевые слова: усадьба Нероново, иконостас, температурно-влажностный режим, аварийное состояние, разрушения, консервация икон.

D. K. Terekhina, A.V. Makaricheva

PRESERVATION OF THE HERITAGE OF THE RUSSIAN PROVINCE ON THE EXAMPLE OF THE CONSERVATION OF ICONS OF THE RESURRECTION CHURCH OF THE NERONOVO ESTATE IN THE KOSTROMA REGION

This article is devoted to the problems of preserving the cultural heritage of the Russian province on the example of conservation of icons of the Resurrection Church of the Neronovo estate. The Church of the Resurrection is an outstanding architectural monument and, unfortunately, one of the many perishing monuments. The church stands out for its original interior decoration, which has not been renovated or subjected to later interventions; the unique Baroque iconostasis of the church was once filled with icons, but due to years of disturbance of climatic conditions inside the church a significant part of them was lost, the rest of them came to an acutely damaged condition, close to complete loss. This article describes the restoration processes and problems associated with the conservation of icons under extreme conditions.

Keywords: Neronovo estate, iconostasis, temperature and humidity conditions, emergency condition, destruction, preservation of icons.

Летом 2022 года во время реставрационной практики на кафедре реставрации темперной живописи в Российской академии живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова студентам 4 курса выпал шанс принять участие в экспедиции в Костромскую область. Поездка была организована проектом «Консервация», были привлечены опытные реставраторы из ведущих московских реставрационных организаций.

В двухстах километрах от Костромы под Солигаличем находится усадьба Нероново — один из наиболее сохранных усадебных комплексов Костромской земли XVIII в. Частью архитектурного ансамбля старинной усадьбы Нероново, принадлежавшей дворянскому роду Черевиных с 1697 по 1917 гг., является храм Воскресения Христова. В паперти храма находится родовая усыпальница дворян Черевиных.

Сегодня в Нероново нет действующего прихода, и добраться до усадьбы достаточно сложно из-за удаленности объекта от населенных пунктов: сейчас туда можно попасть только на тракторе или вездеходе. Но, несмотря на труднодоступность, памятник пользуется популярностью у туристов. Из гостиничного комплекса «Лесной терем в Асташове», расположенного рядом с Чухломой, в усадьбу организованы экскурсии [1].

В подобной практике консервации икон внутри храма в практически полевых условиях были определенные сложности. Консервационные работы начинались с раннего утра, потому как рабочий день был ограничен из-за отсутствия электричества в храме. Однако во второй заезд в августе этот вопрос был решен организаторами, и появилась возможность продолжать работу, не привязываясь ко времени суток.

Воскресенская церковь — пятиглавый купольный храм с теплой трапезной и трехъярусной колокольной, построенный по традиционной схеме «кораблем» (ил. 1). Храм действовал до 1995 г., и во многом благодаря этому в нем сохранились оригинальные интерьеры конца XVIII — начала XIX вв., а также уникальный роскошный резной пятиярусный иконостас в стиле барокко. Вероятно, он был создан к освящению храма в 1793 г. Составители «Свода памятников» считают нероновский иконостас «одним из лучших произведений монументального искусства в Костромской области» [3, с. 198–202]. Церковь, к счастью, не подверглась полному разорению и не была заброшена, что сыграло большую роль в сохранении убранства. Регулярные богослужения в Воскресенском храме шли все советское время и прекратились полностью лишь в наши дни. Однако впоследствии храм все же не избежал ни разрушений, связанных с действиями мародеров и вандалов, ни разрушающего действия осадков. По данным обследования памятника

1972 г., отмечались утраты кладки, повреждения главок и центрального барабана, разрушение деревянных перекрытий в колокольне, отсутствие стекол в окнах. Реставрация храма никогда не проводилась. Именно повреждения строения и воздействие атмосферных явлений, вызвавших резкие изменения температурно-влажностного режима, привели к значительному ухудшению состояния икон. Известный фотограф и историк искусства, сотрудник Сектора свода памятников архитектуры и монументального искусства России Государственного института искусствознания Виталий Михайлович Рудченко в 1977 г. в ходе одной из экспедиций был в Воскресенском храме и сделал подробную фотофиксацию интерьеров. На этих фотографиях хорошо видна сохранность икон и целостность иконостаса (ил. 2). Благодаря тому, что сохранились фотографии, сделанные В. М. Рудченко, можно провести сравнение с состоянием сохранности интерьеров и икон на сегодняшний день (ил. 3) [2].

Говоря о стилистических особенностях икон Воскресенского храма, стоит упомянуть, что иконы XVIII века, находящиеся в летнем храме, выполнены в иконописных традициях Солигалича того времени: характерная цветовая гамма, голубой фон с растяжкой, использование розового цвета и растительных элементов. Исследователь и историк русской архитектуры А. В. Чекмарев отмечает, что иконы храма отличались высоким художественным уровнем. Тогда в усадебных храмах работали мастера, учившиеся в Петербурге и Устюге, из этого и следует такой уровень мастерства иконописцев.

Условия в храме в период прохождения практики студентами 4 курса были следующими: гигрометр, установленный координаторами в первый день нашей экспедиции в июле, указывал, что относительная влажность воздуха в помещении храма была выше 90 %. В этом случае было необходимо создать условия для регулировки температурно-влажностного режима. Для этого разбитые окна в храме были временно надежно закрыты защитной плотной пленкой, а помещение храма в рабочее время постоянно проветривалось. Таким образом, в течение трех дней первого заезда удалось улучшить значение температурно-влажностного режима — относительная влажность воздуха в помещении летнего храма, где хранилась большая часть икон и проводились консервационные работы, опустилась до отметки около 70 % [4, с. 78].

У многих икон Воскресенского храма наблюдались серьезные повреждения основы, что вело к дальнейшим разрушениям памятников. Расхождение досок основы по стыку переходило в вышележащие слои — паволоку, левкас и красочный слой. Паволока (на иконах, где она была обнаружена) в связи с повышенной влажностью в храме и воздействием микроорганизмов (роста плесневых грибов) утратила связь с основой, ткань

паволоки потеряла прочность. Постоянные колебания температуры в диапазоне ниже оптимальной для сохранности икон, а также высокий процент относительной влажности воздуха в храме, создающий благоприятную среду для роста микроорганизмов и усиливающий их разрушающее воздействие на иконы, привели к ослабеванию и растрескиванию левкаса. Вследствие такого губительного воздействия почти полностью была утрачена связь левкаса с основой на участках без паволоки — на таких участках образовались плоские отставания левкаса от основы. При этом на участках с паволокой связь левкаса с ней также была нарушена, вследствие чего образовались отставания грунта от паволоки, локализующиеся преимущественно по краям утрат. На многих иконах образовались выпадения левкаса, осыпи его частей вплоть до утраты трети и более части изображения. Подобные повреждения наблюдались на иконах из прямоугольных ниш на стенах с парными изображениями праотцев. Одним из часто присутствующих разрушений было также смещение большого количества фрагментов левкаса с красочным слоем.

Разрушения грунта повлекли за собой разрушения красочного слоя в виде растрескивания по грунтовому кракелюру; ослабление связи с грунтом привело к приподнятиям собственно красочного слоя и шелушениям, занимающим значительные площади изображения на многих иконах. Поражение плесневыми грибами наблюдалось на поверхности икон в виде обильного бархатистого или ватообразного налета черного и белого цвета, присутствующего на дереве и в грунтовом кракелюре соответственно. Кроме того, помимо сильного поражения плесневыми грибами, иконы находились под плотным слоем пылевых загрязнений, из-за чего лицевая сторона икон была равномерно серая и изображения сюжетов и святых были неразличимы. Также на многих иконах были обнаружены паутина и останки насекомых (особенно часто и в больших количествах останки насекомых обнаруживались в отставаниях паволоки от основы и оборотных сторонах икон, демонтированных со стен или из иконостаса).

Оценив масштаб разрушений, огромное количество икон и время, выделенное на их консервацию, была выработана методика работы, оптимальная в этих условиях. Из-за ограничения по времени не было возможности вести продолжительный процесс пропитки для постепенного полного насыщения обесклеенного левкаса клеевым раствором. Поэтому был выработан определенный порядок работы с иконами, направленный исключительно на последующее их хранение с предотвращением дальнейших разрушений и утрат, а также их подготовку к транспортировке в более благоприятные условия для будущей реставрации.

Работа велась в следующем порядке. Прежде всего было необходимо убрать с поверхности загрязнения везде, где это представлялось возможным.

Удаление загрязнений и налета плесени с поверхности икон проводилось при помощи мягкой беличьей кисти. Процесс выполняли крайне аккуратно, в той степени, насколько того позволяла сохранность каждого отдельно взятого предмета.

На следующем этапе проводилась антисептическая обработка с использованием 4 % водно-спиртового раствора катамина АБ [5, с. 48], который подводился с помощью пульверизатора, кисти и шприца, в зависимости от состояния памятника и вида разрушений на обрабатываемом участке.

Далее проводилось укрепление аварийных участков при помощи раствора осетрового клея с добавлением антисептика. Аварийные участки напитывались раствором клея (от трех до пяти раз, соответственно состоянию левкаса на каждой отдельной иконе), после чего на поверхность накладывалась профилактическая заклейка из папиросной бумаги [4, с. 114–115]. Под отставания и вздутия левкаса клей подводился методом инъекции [4, с. 118]. На иконах, где присутствовали смещенные фрагменты, последние осторожно помещались на свои места и подклеивались. Фрагменты, место для которых невозможно было определить, были собраны для временного хранения в контейнеры с указанием инвентарного номера, названия иконы и ее размеров. Нужно отметить, что высокая проникающая способность осетрового клея сыграла важную роль, так как позволила достигнуть наилучшего результата в непростых рабочих условиях при отсутствии большого количества времени для длительных пропиток.

В храме была часть не демонтированных со своих мест икон, находящихся в вертикальном положении: иконы на дьяконских воротах и иконы нижнего ряда барочного иконостаса. Эти иконы требовали особого подхода, потому как их было опасно демонтировать, избежав значительных утрат изображения. Для этого требовалась предварительная защита красочного слоя. Так велась работа, например, с иконой первомученика архидиакона Лаврентия на дьяконских воротах или с иконой с изображением местного почитаемого святого Авраамия Чухломского.

На иконе архидиакона Лаврентия изображение лика было по большей части осыпавшимся, а многие другие фрагменты практически «висели в воздухе». Риск, что при демонтаже осыпется почти весь красочный слой, был очень велик. В таком случае нанесение профилактической заклейки в вертикальном положении требовало четкого продуманного подхода. Было принято решение, что заклею необходимо наносить снизу вверх (как в общей массе, так и прикрепление отдельных листов на крайне аварийных участках) (ил. 4). В такой ситуации если какой-либо фрагмент осыпется, он останется цел, удержавшись под заклеюйкой, а не разобьется от падения на пол. Следовательно, будет возможность установить его на место в ходе реставрационных работ. По выбранной методике проводилась консервация

всех вертикально расположенных икон. Подобные процессы консервации были проведены на главной храмовой иконе с сюжетом Воскресения Христова.

Одной из самых сложных в работе из-за своей площади и большой ценности стала надвратная икона «Сошествие Святого Духа на апостолов». Икона также имела все вышеперечисленные повреждения.

Татьяне Чупровой — студентке 4 курса, а также участнице первой экспедиции — в работу попал крест из композиции «Распятие с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом». Самым опасным и наиболее поврежденным участком стало изображение лика Христа на отставшем от основы заломанном и смятом участке паволоки (ил. 5). Первоначально необходимо было размягчить паволоку клеем, чтобы была возможность расправить ее без повреждений. Только после этого участок был подклеен к деревянной основе и нанесена профилактическая заклепка (ил. 6).

В процессе работы пришлось столкнуться с тем, что из-за низкой температуры воздуха в храме клей очень быстро студенился, и его необходимо было греть до его возвращения в состояние раствора, при этом не допуская его перегревания, так как работать с клеем, температура которого выше комнатной (22–23°C), было не допустимо из-за плавящего деструктированного грунта.

Во время работы в храме координаторами был сконструирован стеллаж для временного хранения икон в горизонтальном положении, изолированный плотной пленкой, защищающей от резких перепадов влажности. Внутри каждого стеллажа были установлены приборы для измерения температуры и относительной влажности воздуха.

В июле, августе и октябре 2022 г. были проведены три экспедиции, в ходе которых было законсервировано около 60 икон, была проведена их опись и фотофиксация. Аварийные иконы переведены в горизонтальное положение на специально подготовленных стеллажах, проведены работы по удалению поверхностных загрязнений, антисептированию и нанесению профилактической заклепки; в отдельные подписанные контейнеры с каждой иконы были собраны осыпи. Подготовленные к транспортировке иконы были перевезены в Москву для дальнейших работ.

На момент первой экспедиции состояние большинства икон было шокирующе плачевным, особенно тех произведений, у которых наблюдались крупные утраты изображения. На протяжении всего проведенного в Нероново времени группе студентов Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова удалось провести огромную работу по консервации аварийных памятников, тем самым спасти их от полного разрушения. Работа в Воскресенском храме стала для студентов колоссальным профессиональным опытом.

Литература:

1. Воскресенский храм. Усадьба Нероново Солигалический район Костромской области // Проект «Консервация»: сайт проекта. URL: <https://arch-conservation.ru/neronovo> (дата обращения: 10.02.2024).

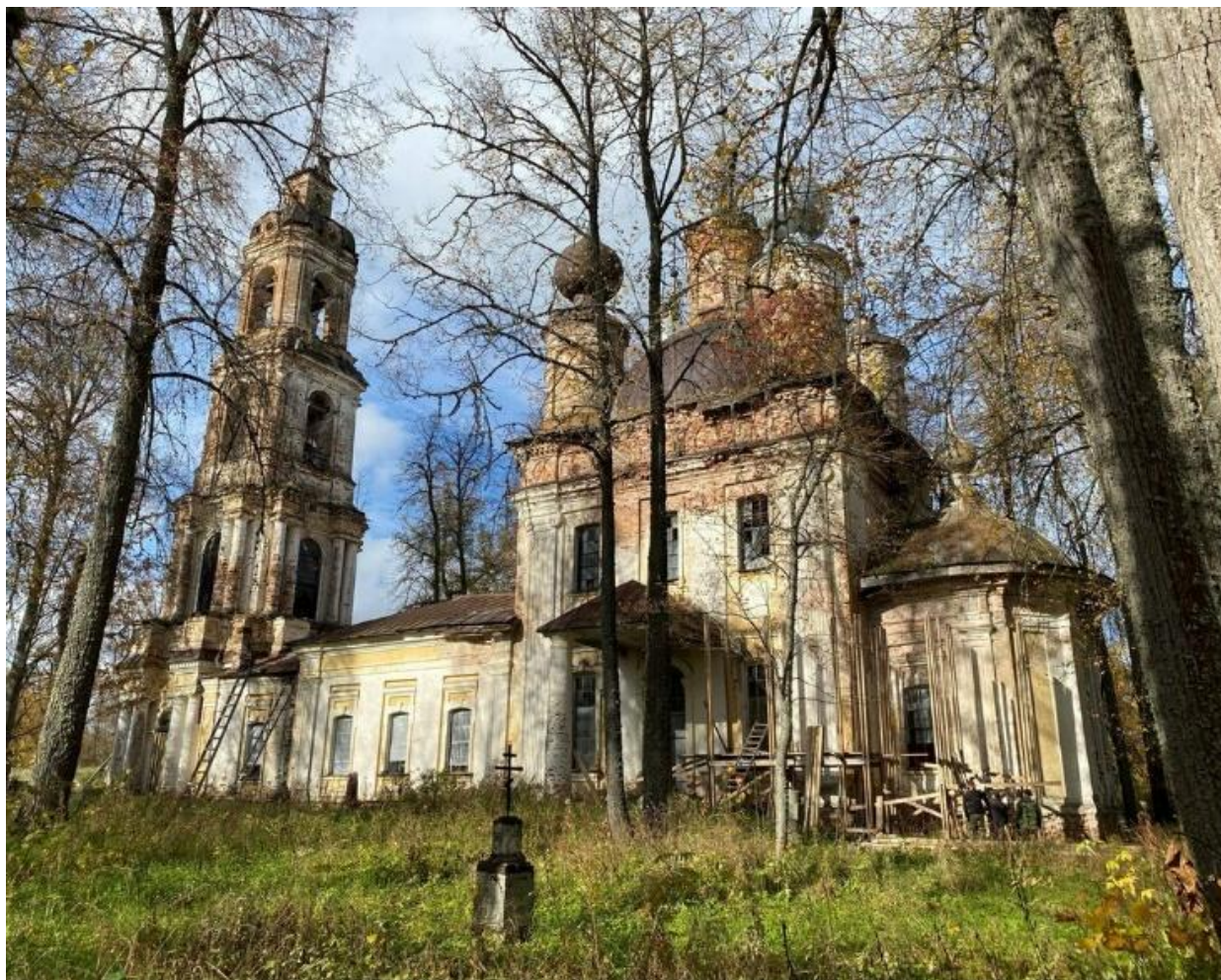
2. Государственный институт искусствознания. Карточка усадьбы Нероново // Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: электронный каталог. URL: <http://svodokn.ru/object/101526073> (дата обращения: 02.02.2024).

3. Памятники архитектуры Костромской области: каталог / В. М. Рудченко, Г. К. Смирнов, П. Н. Шармин, Е. Г. Щеболева. Кострома, 2002. Вып. IV. С. 191–202.

4. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учеб. заведений / Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом и др. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. 240 с.: ил.

5. Реставрация станковой темперной живописи: учебник для реставрационных отделений художественных училищ. / Г. А. Богданов, Е. М. Кристи, В. В. Филатов, С. В. Филатов; под ред. В. В. Филатова. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 48.

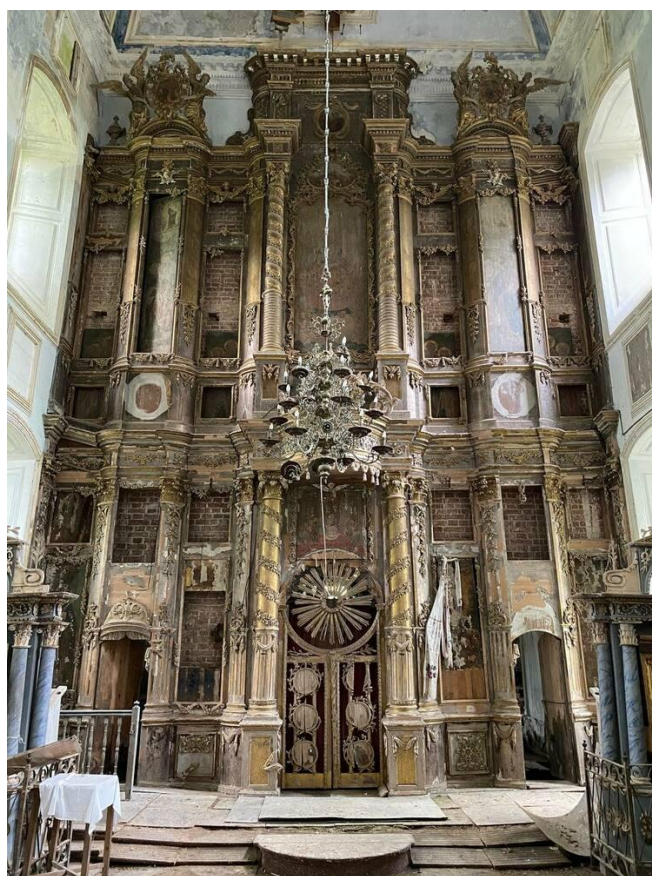
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Воскресенская церковь усадьбы Нероново. Общий вид



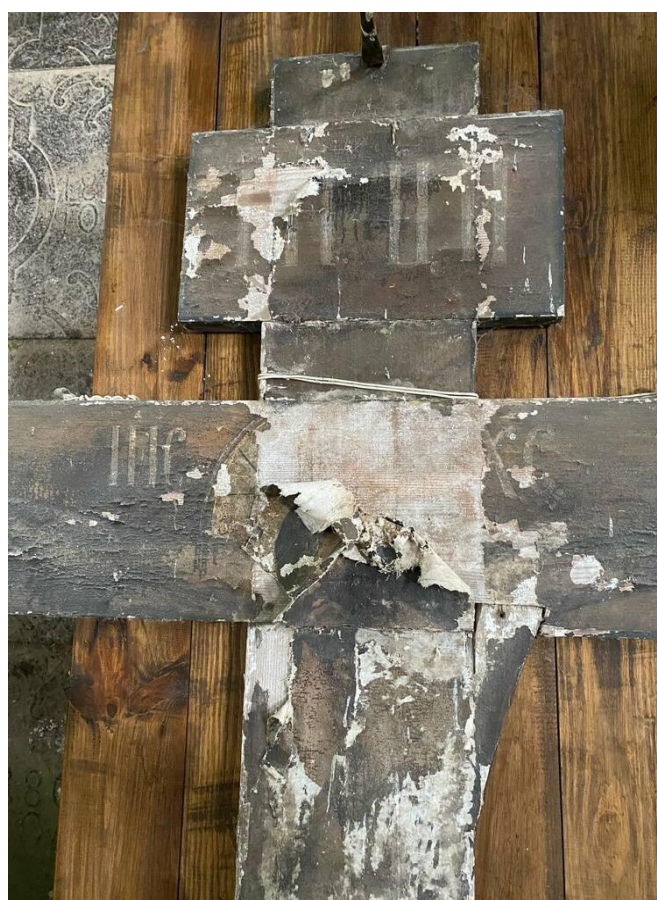
Ил. 2. Иконостас летнего храма. Фотография В. М. Рудченко, 1977 г.



Ил. 3. Иконостас летнего храма. Фотография Е. В. Соседова, 2022 г.



Ил. 4. Процесс консервации иконы архидиакона Лаврентия



Ил. 5. Крест из композиции «Распятие с предстоящими». Фрагмент до консервации



*Ил. 6. Крест из композиции «Распятие с предстоящими».
Фрагмент после консервации*

Сведения об авторах:

Терехина Дарья Константиновна, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, специалитет, 4 курс, кафедра реставрации темперной живописи; Tderyasha@mail.ru

Terekhina Daria Konstantinovna, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Specialist Degree, 4th-year student, Department of Restoration of Tempera Painting; Tderyasha@mail.ru

Макаричева Анастасия Владимировна, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, специалитет, 4 курс, кафедра реставрации темперной живописи; ana.mackarichewa@gmail.com

Makaricheva Anastasia Vladimirovna, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Specialist Degree, 4th-year student, Department of Restoration of Tempera Painting; ana.mackarichewa@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Прозова Анна Борисовна, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, доцент кафедры реставрации темперной живописи; annaprozova@mail.ru

Prozova Anna Borisovna, Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Associate Professor of the Department of Restoration of Tempera Painting; annaprozova@mail.ru

**ОПЫТ ПОДБОРА МЕТОДИКИ ПРИ УДАЛЕНИИ ЗАПИСЕЙ
И УТОНЫШЕНИИ ЗАСТАРЕЛОЙ ПОКРОВНОЙ ПЛЕНКИ
НА ИКОНЕ «ЯВЛЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ
ПРЕПОДОБНОМУ СЕРГИЮ РАДОНЕЖСКОМУ»**

Удаление поздних записей и утоньшение покровной пленки с поверхности произведения — это относительно недавно введенная в перечень задач реставратора практика. Произведения с разными поздними наслоениями или деструктированной покровной пленкой имеют индивидуальные свойства и требуют большого числа исследований от физико-оптических до культурологических. Сложный процесс изучения необходим для грамотного составления неразрушающей методики работы с ними, что часто бывает сложно и не всегда возможно.

В данной работе представлен опыт изучения и составления методики работы на примере иконы, поступившей с реставрационным заданием по утоньшению деструктированной покровной пленки и удалению записей.

Ключевые слова: реставрация, икона, записи, покровная пленка, исследование.

A.- M. F. Nevostrueva

**THE EXPERIENCE OF SELECTING A TECHNIQUE
FOR REMOVING OVERPAINTINGS AND THINNING
THE LONG-STANDING COVER FILM
ON THE ICON “THE APPEARANCE OF THE VIRGIN
TO ST. SERGIUS OF RADONEZH”**

Removing later painting layers and darkened varnishes from the surface of a work is a relatively recently introduced practice into the list of tasks of a restorer. Works with different late or destroyed layers have individual properties and require a large number of studies, from physical-optical to cultural. A complex study process is necessary to competently draw up a non-destructive technique for working with them, which is often difficult and not always possible.

This article presents the experience of studying and drawing up a working methodology using the example of an icon received with a restoration task of thinning the darkened varnishes and removing later layers.

Keywords: restoration, icon, later layers, cover film, research.

Со времен зарождения реставрации произведений искусства и по настоящее время перед реставраторами и их предшественниками стояла одинаковая задача: сохранение и передача предмета искусства дальше по линии времени. Объединенные одной целью люди, тем не менее, смотря через призму своего времени, находили разные способы решения задачи, порой, отличающиеся разительно. В ретроспективе можно исследовать и оценить очень разные подходы и методики, примененные в свое время.

Согласно особенностям методик их можно разделить на две основные группы: вмешивающиеся в оригинальные визуальные свойства и не вмешивающиеся. По своей актуальности они описаны в хронологическом порядке. В ранний период предшественники реставраторов — художники-поновители — придерживались методики записывания отдельных поврежденных участков или изображения целиком при потере его визуальных и эстетических свойств. При этом изначальное изображение часто воспроизводилось условно, внимание уделялось сохранению изначальной композиции, однако в отдельных случаях встречается и полная замена изображения. Наиболее актуален такой подход был в иконописи, в частности в церквях, где ценность предмета исходила из более утилитарных задач, чем эстетических.

Таким образом, переписывание приводило к частичной или полной потере оригинальных стилистических и живописных свойств предмета, с чем в настоящее время повсеместно сталкиваются реставраторы. С целью сохранения исконного внешнего вида в эстетических и научных целях реставраторами были разработаны и отточены щадящие методы работы с поврежденным изображением. Вмешательство в художественные свойства предмета не должно выходить за рамки необходимого, направленного на сохранение и восстановление изначального облика произведения [1].

Здесь стоит отметить, что степень реставрационного вмешательства — не поддающаяся оценке величина, каждое произведение требует индивидуального подхода и постановки задачи.

На примере иконы «Явление Богородицы преподобному Сергию Радонежскому» из собрания Рыбинского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника можно провести исследование поздних слоев и подобрать методику для работы с записями.

Икона представляет собой неклассический образ иконы, иллюстрирующий событие из жития преподобного Сергия Радонежского, согласно которому после ежевечернего чтения канона Божией Матерью преподобный Сергий и его ученик преподобный Михей стали свидетелями явления Богородицы в сопровождении апостолов Петра и Иоанна Богослова. От необыкновенно яркого света, исходящего от нее, Михей закрыл лицо рясой, а преподобный Сергий пал ниц, но Пресвятая Богородица прикоснулась к нему руками и, благословляя, обещала всегда покровительствовать святой обители его (имеется ввиду основанная им Троице-Сергиева лавра) (ил. 1).

Иконография сюжета разделяется на два основных типа со схожей композицией. Для первого типа характерно изображение в правой части коленопреклоненного перед Богородицей Сергия Радонежского, за спиной которого фигура Михея, выглядывающего из кельи либо стоящего вплотную к фигуре Сергия. Как правило, он закрывает лицо рясой. Во втором случае справа изображаются стоящие в полный рост Сергий с другим своим учеником Никоном, обе фигуры обращены влево.

В левой части иконография более устойчивая. Изображаются всегда три фигуры в полный рост: Богородица, обращенная к преподобному Сергию, за ее спиной апостолы Петр и Иоанн, склонившиеся друг к другу в беседе, реже — смотрящие в сторону преподобного. В руках Богородицы постоянный атрибут — церковный посох, как правило, красный или белый. Атрибуты других святых варьируются.

В верхней части по центру находится облачный сегмент с изображением Ветхозаветной Троицы.

На фоне находятся стилизованные стены монастыря (Троице-Сергиевой лавры), для первого типа композиции характерно изображение кельи справа. Архитектурная точность в изображении фона встречается редко, чаще внешний вид построек лавры приукрашивался.

Данная икона имеет нестандартную композицию, встречающуюся крайне редко — справа изображены три фигуры. Между коленопреклоненным Сергием и Михеем в келье находится, предположительно, фигура Никона, но, т. к. титулы отсутствуют, утверждать невозможно. Другой отличительной особенностью этой иконы является атрибутика: апостол Петр держит в руках ключ, а Иоанн — закрытое Евангелие. На фоне стены монастыря изображены в виде палат с башнями, переходом между ними и колоннами в формах коринфского ордера.

Икона находится под неравномерным слоем сильно потемневшей покровной пленки, затрудняющей читаемость изображения. Икона поступила в реставрацию с участком пробного раскрытия, свойства живописи на раскрытом участке были использованы для сравнительного анализа авторского красочного слоя и записей.

Перед началом реставрации были проведены следующие исследования:

1. анализ структуры и стилистических особенностей живописи на основе визуальных наблюдений (с помощью микроскопа МБС-10);
2. исследование покровной пленки и поздних наслоений в свете видимой люминесценции под действием УФ-лучей (ил. 2);
3. проба на водостойкость разных слоев.

Отмечается, что на поверхности живописи просматриваются записи с видимой разницей в оптических и стилистических свойствах:

- отдельные участки живописи не имеют блеска и характерного потемнения;
- живопись имеет более упрощенный стиль;
- при ближайшем рассмотрении видна разница в структуре разных слоев: темперная краска авторского красочного слоя имеет характерную зернистость — результат неравномерного помола пигмента, в то время как

записи выполнены краской с мелкодисперсным пигментом, гладкой структурой [3].

Однако неравномерная деструкция покровной пленки в виде потемнения и разнохарактерных сгрибленностей в совокупности с частичным потемнением позднего слоя затрудняют определение границ записей.

С целью их выявления было проведено исследование живописи в свете видимой люминесценции под действием УФ-лучей. Исследование показало неравномерные свойства люминесценции всех слоев, схожим свечением обладают разные участки красочного слоя, покровной пленки и поздних наслоений. Преимущественно области живописи светлых цветов.

Также не была выявлена разница в водостойкости разных участков.

Имея ввиду эти данные, было принято решение изменить оптические свойства одного из слоев, насколько это представлялось возможным, для достижения видимой разницы на границах. С этой целью было опробовано несколько методик регенерации покровной пленки покровной пленки:

1. метод Петтенкофера: на нескольких участках в разных местах проводилась обработка парами этилового спирта с помощью ящика Петтенкофера с экспозицией 1, 3, и 5 минут, отмечался слабый эффект воздействия, независимо от экспозиции — заметный эффект не достигается;

2. метод Ракитина: на тех же участках опробована обработка парами этилового спирта с предварительным смачиванием рабочего участка водой, была выбрана экспозиция 5 минут — эффект восстановления блеска был достигнут, метод был применен по всей поверхности.

С помощью выбранной методики удалось получить эффект зрительной разницы между покровным слоем и слоем поздних записей. По результатам исследования была составлена картограмма.

Отмечено, что все участки записей лежат на поверхности покровной пленки. Было принято решение о полном удалении записей с целью раскрытия оригинального вида сохранившейся авторской живописи.

Далее необходимо было подобрать методику утоньшения покровной пленки и удаления записей.

На данном этапе очень важно не только в совершенстве владеть техническими приемами укрепления материи произведения и раскрытия его от позднейших наслоений, но и ясно представлять себе смысл предпринимаемых действий и их возможные последствия. Реставратор постоянно оказывается перед выбором между историческими и эстетическими ценностями произведения.

Любое самое незначительное вмешательство в материальную структуру произведения искусства с целью консервации или реставрации привносит нечто новое в его исторически сложившийся облик.

Задача, стоящая в этот момент перед реставратором, провести максимально тонкое вмешательство в структуру предмета.

Отработка методики утоньшения покровной пленки проводилась на небольшом участке на изображении внутри ковчега у левого нижнего угла.

Были опробованы следующие методики:

- методика утоньшения с помощью эмульсии спирт + пинен в соотношении 1:5, 1:4, 1:3, эффект воздействия на поверхность не отмечается [2];

- опробована эмульсия спирт + пинен в соотношении 1:2; отмечалось воздействие состава на небольшую глубину слоя покровной пленки; проведена проба послойного раскрытия, отмечен неравномерный эффект: выявлены области более плотной покровной пленки и нижние слои на отдельных участках, не поддающиеся размягчению; предположительно, уплотнившиеся фрагменты покровной пленки подверглись воздействию высоких температур в процессе укрепления, выполненного при предшествующей реставрации;

- на уплотненных участках опробована методика размягчения при помощи этилового спирта, эффект воздействия на поверхность не отмечается [4];

- на тех же участках опробована обработка парами этилового спирта с помощью ящика Петтенкофера с экспозицией 1, 3, и 5 минут, отмечается слабый эффект воздействия, независимо от экспозиции;

- на тех же участках опробована обработка парами этилового спирта с предварительным смачиванием рабочего участка им же, была выбрана экспозиция 5 минут; проведена проба удаления размягченного слоя с использованием эмульсии спирт + пинен в соотношении 1:2; отмечено усиление эффекта, размягченный слой частично поддается удалению;

- опробована методика утоньшения покровной пленки с использованием ацетона [5]; отмечалось качественное эффективное утоньшение покровного слоя по всей поверхности, наиболее плотные фрагменты удалялись скальпелем с пропитыванием участка составом с кисти.

В процессе разработки методики утоньшения покровной пленки отмечалось воздействие ацетона на пленку под слоем записей, эффект имеет накопительные свойства, проявляется в виде размягчения верхних слоев пленки, благодаря чему появилась возможность работать с удалением записей методом стачивания с пластичным верхним слоем покровной пленки. При необходимости отдельные участки записей повторно пропитывались ацетоном (ил. 3, 4).

Дальнейшее утоньшение покровной пленки проводилось по выработанной методике: работа велась с помощью ватного тампона, смоченного ацетоном, довыборка выполнялась кончиком скальпеля, при необходимости с дополнительным пропитыванием участка рабочим составом. Слой записей стачивался скальпелем (ил. 5).

В процессе утоньшения покровной пленки были открыты обширные участки утрат красочного слоя до грунта и до нижележащего красочного слоя.

Проведенные реставрационные мероприятия позволили открыть сохранившийся оригинальный облик произведения, что в дальнейшем облегчит выполнение исследовательских задач и даст возможность полноценной реализации эстетических свойств живописи.

Литература:

1. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. СПб.: Художник РСФСР, 1987. 164 с.
2. Бобров Ю. Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М.: Художественно-педагогическое издательство, 2008. 256 с.
3. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи. История и исследование: монография. М.: Изобразительное искусство, 1982. 320 с.
4. Клокова Г. С., Демина О. В., Еремина И. М. Реставрация произведений станковой темперной живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2016. 240 с.
5. Никитин М. К., Мельникова Е. П. Химия в реставрации: справочное пособие. Л.: Химия, 1990. 304 с.

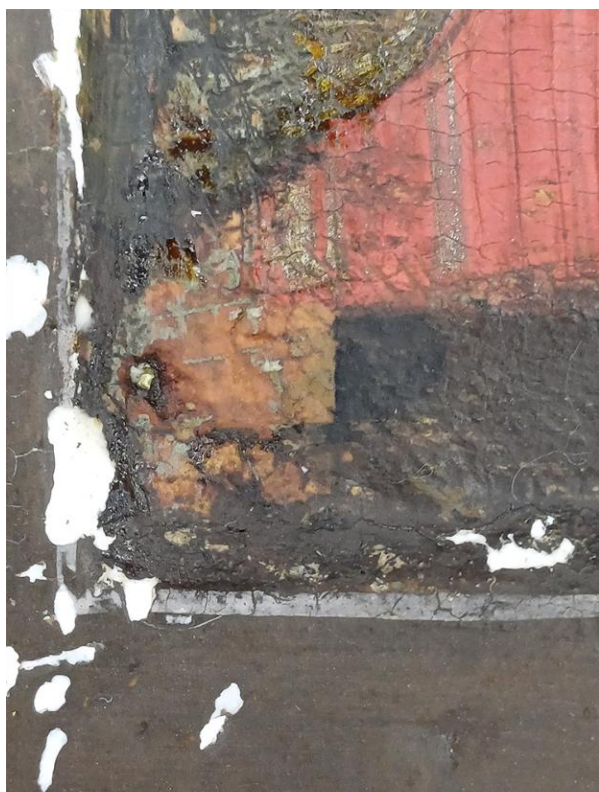
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны иконы до реставрации в прямом свете



*Ил. 2. Общий вид лицевой стороны иконы до реставрации
в свете видимой люминесценции под действием УФ-лучей*



*Ил. 3. Макросъемка фрагмента
лицевой стороны иконы
в процессе удаления записей*



*Ил. 4. Макросъемка фрагмента
лицевой стороны иконы
в процессе удаления записей*



Ил. 5. Общий вид лицевой стороны иконы в процессе утоньшения покровной пленки в прямом свете

Сведения об авторе:

Невоструева Анна-Мария Федоровна, СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха», среднее профессиональное образование, 4 курс, отделение «Реставрация»; amnevsur@gmail.com

Nevostrueva Anna-Maria Fedorovna, Saint Petersburg Art School named after N. K. Roerich, Secondary Vocational Education, 4th-year student, Restoration Department; amnevsur@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Богомолов Андрей Иванович, СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха», преподаватель реставрации темперной живописи, художник-реставратор I категории; bogomolov711@mail.ru.

Bogomolov Andrey Ivanovich, Saint Petersburg Art School named after N. K. Roerich, Teacher of Tempera Painting Restoration, 1st category Artist- Restorer; bogomolov711@mail.ru.

П. А. Голубь, Д. А. Пьянзина

РАСКРЫТИЕ НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ МАЛОЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛОДЖИИ

В 2018 году кафедрой живописи и реставрации начата консервация росписей сводов и стен в интерьере одной из Малых Итальянских лоджий, которые расположены на втором этаже здания Музея декоративно-прикладного искусства Академии Штиглица и на данный момент используются в качестве учебных аудиторий. С конца 2023 года студенты 5 курса кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица продолжают работы по раскрытию закрашенной живописи стен. Статья посвящена изучению истории и описанию особенностей реставрации настенной живописи западной стены Малой Итальянской лоджии.

Ключевые слова: реставрация, консервация, монументальная живопись, раскрытие.

P. A. Golub, D. A. Pyanzina

DISCLOSURE OF THE WALL PAINTINGS OF THE SMALL ITALIAN LOGGIA

Since 2018, the Department of Painting and Restoration has begun the conservation of murals of vaults and walls in the interior of one of the Small Italian Loggias, which are located on the second floor of the Museum of Decorative and Applied Arts of the Stieglitz Academy and are currently used as classrooms. Since the end of 2023, 5th year students of the Department of Painting and Restoration of the Stieglitz Academy have continued to work on the disclosure of painted wall paintings. The article is devoted to the study of the history and description of the features of the restoration of the wall paintings of the western wall of the Small Italian Loggia.

Keywords: restoration, conservation, monumental painting, disclosure.

Реставрация живописи в интерьере Малой Итальянской лоджии была начата в 2018–2019 гг. и ведется в настоящее время. Студенты СПГХПА им. А. Л. Штиглица проводят работы по укреплению штукатурного основания, грунта и красочного слоя, выполняют тонировки в условной технике. Над дверным порталом западной стены на данный момент продолжается раскрытие живописи от слоев малярных закрасок.

Проведению реставрационных работ предшествует изучение памятника культуры и разработка методики реставрации. Основные цели проводимых мероприятий: предотвратить дальнейшее разрушение живописи, восстановить ее эстетические качества и художественный смысл. В широком понимании — сохранить культурное наследие, которое досталось будущим поколениям со времен открытия здания музея в 1896 году.

Здание музея академии было спроектировано первым директором этого учебного заведения М. Е. Месмахером и выполнено в стиле эклектики, одного из направлений историзма. Строительство музейного здания и его флигеля было начато 26 апреля 1885 года и продолжалось 11 лет [4]. В драматичной судьбе училища отразилось много трагических событий: Первая и Вторая мировые войны, государственные перевороты. Из-за разгоревшейся в Петербурге в 1905 году революции музей был закрыт. В августе 1915 г. в связи с трагическими событиями Первой мировой войны руководство музея откликнулось на просьбу Красного Креста. В залах музея были размещены мастерские по изготовлению противогазов и бинтов, а также складские помещения. В 1917 г. в связи с революцией мастерские Красного Креста закрываются, а залы опечатываются. Во время Гражданской войны были серьезные нарушения — отсутствие отопления, сырость, а впоследствии имела место неисправность кровли.

В 1923 году музей передан в ведение Государственного Эрмитажа. В годы Великой Отечественной войны здание музея сильно пострадало из-за попавших в него двух снарядов и одной авиабомбы. Летом 1946 года начались ремонтно-восстановительные работы, которые продолжались до 50-х годов. После войны училище воссоздали, а в 1953 году при ЛВХПУ им. В. И. Мухиной был восстановлен музей. Большая часть залов стала использоваться в качестве учебных аудиторий [2].

На реставрируемом фрагменте изображены полихромные росписи гирлянд на красном фоне. В Риме изображения гирлянд часто использовали в интерьерных росписях вилл и домов. Такие росписи являются примером «архитектурного стиля», относящегося к эпохе эллинистическо-римского искусства. С 80 до 20 гг. до н. э. на гладкой поверхности стены изображался фон в виде архитектурных элементов. Благодаря использованию в росписях приема осевой симметрии создавалась зрительная иллюзия увеличения размера помещения. Ниже приведен пример из Дома Августа, фрагмент фрески, на котором изображены две колонны, соединяющиеся гирляндой из листьев и фруктов (ил. 1).

В росписях даже простые переплетения ветвей или гирлянды из веток и цветов символизировали победоносную кипучую жизнь [1]. Можно предположить, что изображения гирлянд в росписях пошло от традиции римлян декорировать свои дома в праздники украшениями в виде листьев, цветов или фруктов, обвязанными лентами. Настенные росписи также можно встретить не только в городских домах, но и, например, в наиболее распространенной в период ранней республики сельской вилле — вилла

рустика. Вилла в Боскореале является вариантом так называемой виллы рустика, загородного дома, лишь небольшая часть которого функционировала как фермерский дом (*pars rustica*). Большая часть виллы служила резиденцией для владельца, представителя того класса богатых римских граждан, которые владели большим количеством недвижимости такого рода и использовали их в качестве загородных домов. Расписное убранство виллы в Боскореале, выполненное примерно в 40–30 годах до н. э., свидетельствует о том, что первоначальный владелец был богатым человеком с изысканным вкусом. Ниже приведен пример большого фрагмента росписи с западной стены экседры, выходящей на заднюю часть перистиля виллы (ил. 2). Голова жертвенного быка (букранион) первоначально занимала центр стены, от которой слева и справа к блестящей стене из имитированной каменной кладки подвешена роскошная гирлянда из фруктов и листьев [5].

Реставрируемый фрагмент живописи расположен на втором этаже здания музея Академии Штиглица в одной из четырех Итальянских лоджий, в двух из которых расположены копии сводов Лоджий Рафаэля (Малые Итальянские лоджии). Прототипом для росписей были лоджии, созданные для Ватиканского дворца Рафаэлем начале XVI века. Росписи музея были повторены художниками Н. Блиновым и М. Салтыковым по, возможно, гравюрам Джованни Вольпато. В 50-х годах XX века началась так называемая борьба с излишествами — обобщенное название переворота в советской архитектуре середины 1950-х гг., связанного с Постановлением ЦК КПСС и СМ СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 г. В этом документе советской архитектуре были предписаны «простота, строгость форм и экономичность решений», подразумевавшие отказ от нефункциональных архитектурных элементов (башен, эркеров, колоннад, портиков), сложных декоративных техник (лепнина, позолота, мозаика, бронзовое литье), дорогих облицовочных материалов (мрамор, гранит) [3]. В это время росписи в отдельных интерьерах музея были закрашены малярной краской.

В 1979 году здание музея получает статус уникального памятника архитектуры. С 1980 года в нем проводилась реставрация и раскрытие росписей от слоев малярных закрасок, сделанных в 50-х годах. Для воссоздания росписи в Папской галерее, в 80-х годах на правой части западной стены Малой Итальянской лоджии была проведена грубая расчистка со множеством утрат красочного слоя. Основной ее целью было снятие кальки с фрагмента гирлянды. Левая часть стены осталась нетронутой. В 2018 году студентами кафедры живописи и реставрации были начаты работы по раскрытию живописи от малярных закрасок в левой части стены.

Перед продолжением работ по раскрытию живописи нами были проведены исследования с целью выяснить стратиграфию и состав красочного слоя, а также фотофиксация в обычном отраженном свете и в свете видимой УФ-люминесценции.

Подоснова живописи — кирпичная кладка, основа — песчаная штукатурка с добавлением гипса, нанесенная в два слоя. В качестве наполнителя использовался мелкий песок. Грунт тонкий клеемеловой, достаточно рыхлый. Красочный слой выполнен клеевыми красками, плотный и гладкий, фактура отличается неравномерным блеском. Предположительно, красочный слой был проклеен перед закраской. На фотофиксации в свете видимой УФ-люминесценции стало видно, что голубым светом люминесцирует красочный слой в светах росписи, в котором предположительно использовались свинцовые белила. Грунт имеет фиолетовое свечение, что подтверждает его состав (в качестве наполнителя использован мел). В процессе исследования были выявлены световые участки изображения под тонким слоем закраски, что было мало различимо при обычном освещении. Эта информация была использована при дальнейшей расчистке. Изучение микрошлифа пробы позволило выяснить технологические особенности нанесения слоев живописи (ил. 3).

Исключительную сложность представлял процесс раскрытия живописи. Клеевая живопись пишется тонким слоем, со временем становится более хрупкой, легко скалывается вместе с рыхлым и деструктированным под ней грунтом. Главной задачей было удалить наслоения плотной вододисперсионной малярной краски так, чтобы не повредить авторский слой. В процессе пробного раскрытия возникли проблемы с выбором инструмента. Скальпель и иглы шприца царапали поверхность пористого красочного слоя и оставляли следы, которые были видны через макролинзу. Для выполнения данной работы был использован специально изготовленный нами инструмент из тонкого металлического прутка с заточенной поверхностью под углом 45 градусов, достаточно острый, чтобы снять остатки краски, не скалывая при этом красочный слой. Раскрытие живописи велось в очках с увеличительной линзой. Весь процесс было решено проводить в два этапа. Сначала — раскрытие на красочном слое изображения гирлянды, где слои живописи были более плотные, чем на фоне. Поздние наслоения, состоящие из трех слоев малярной закраски, снимались сухим способом при помощи плоской поверхности специального инструмента (ил. 4).

После этого на склонных к скалыванию участках на фоне красочного слоя остатки поздних наслоений были удалены при помощи 3 % раствора гидроксипропилцеллюлозы (Klucel G), разведенной в смеси воды и этилового спирта 1:2. В процессе работы происходило проникновение раствора гидроксипропилцеллюлозы (Klucel G) в красочный слой и его укрепление. Вследствие увлажнения и набухания находящихся на поверхности живописи наслоений их можно было убрать без повреждения красочного слоя микротампоном, смоченным сложным ферментом. Укрепление красочного слоя живописи было проведено с помощью 2 % раствора гидроксипропилцеллюлозы (Klucel G), разведенной в смеси воды и этилового спирта 1:2.

Особый интерес представляет методика восполнения утрат и дальнейшая реконструкция живописи. Тонировки выполнялись с помощью раствора гидроксипропилцеллюлозы (Klucel G) и водной пасты из сухих пигментов. Для восполнения утрат на изображении фона красочного слоя и синего платика, выбирался один локальный цвет. Красный цвет изображения на фоне живописи было подобрать сложнее. Рентгенфлуоресцентный анализ (РФА) показал, что в состав красного цвета фона входит киноварь. Чтобы подобрать наиболее точный цвет, заранее были выполнены выкраски на бумаге с разными пигментами, которые можно было приложить к стене и посмотреть под разным углом и освещением. После этого были выбраны два наиболее подходящих пигмента для составления колера. Тонировки на изображении синей полосы и изображении фруктов выполнялись в технике пуантель.

Для реконструкции изображения колокольчика и голубой ленты была снята калька с симметричной ей гирлянды. Реконструкцию изображения ленты было принято делать менее насыщенной по цвету и темнее сохранившегося авторского красочного слоя, чтобы не мешать восприятию авторской живописи в целом. Таким образом, реконструированные фрагменты выглядят второстепенными по отношению к оригиналу (ил. 5).

Стоит отметить, что после раскрытия предстала удивительная по красоте живопись с тончайшими переходами света и тени. Изображенная гирлянда из плодов и листьев гармонично смотрится на ярко-красном фоне стены. Воссозданная по ее образцу роспись в Папской галерее сильно проигрывает оригиналу. Она написана более грубо, в ней нет той тонкости, того пространственного восприятия, которые можно увидеть, любясь подлинной живописью. Росписи Малых Итальянских лоджий одни из немногих в музее сохранились до нашего времени. К сожалению, большинство авторских росписей было утрачено. Большая часть живописи, которую мы можем увидеть в стенах Академии, это заново воссозданные сюжеты. Поэтому, как бы ни была сложна и кропотлива работа по реставрации живописи Малых Итальянских лоджий, наша задача сохранить то немногое, что осталось подлинным.

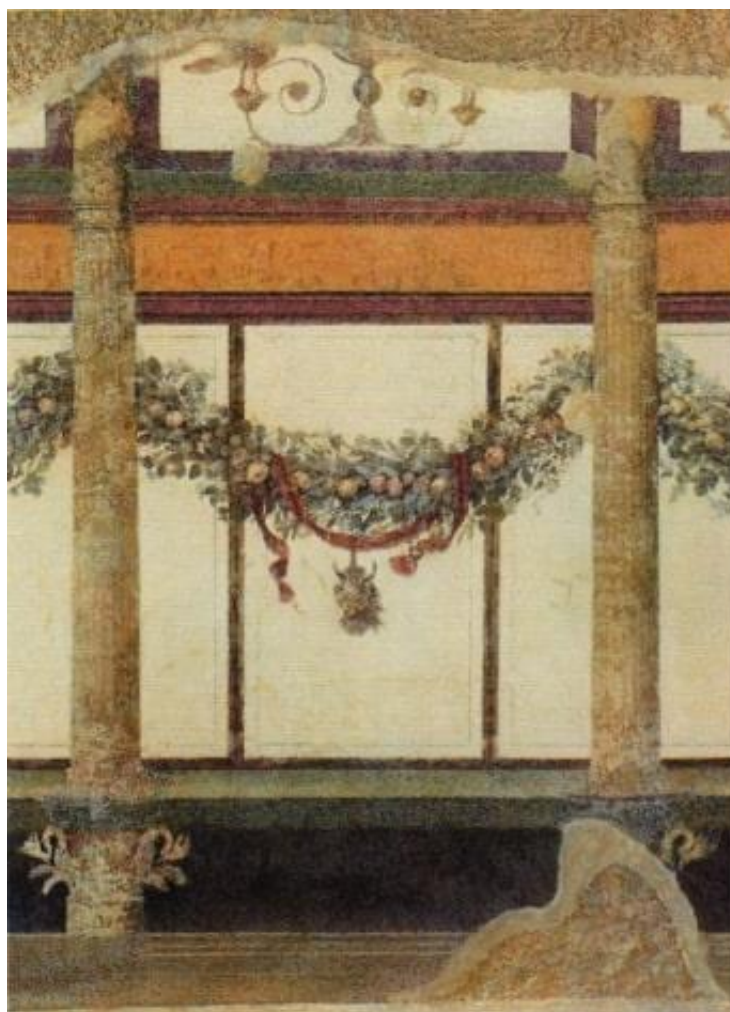
Литература:

1. Куликова Ю. В. Особенности художественного оформления древнеримского дома // Современная научная мысль. 2023. № 2. С. 7–13.
2. Музей барона А. Л. Штиглица. Прошлое и настоящее / Авт. ист. очерка Г. Прохоренко, Г. Власова. СПб.: Сезар, 1994. 199 с.
3. Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР: 4 ноября 1955 г. М.: Госполитиздат, 1955, 15 с.
4. Тыжненко Т. Е. Максимилиан Месмахер. Л.: Лениздат, 1984. 151 с.
5. The Met Museum, Wall Painting from the West Wall of Room L of the Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247008> (accessed: 6.12.2023).

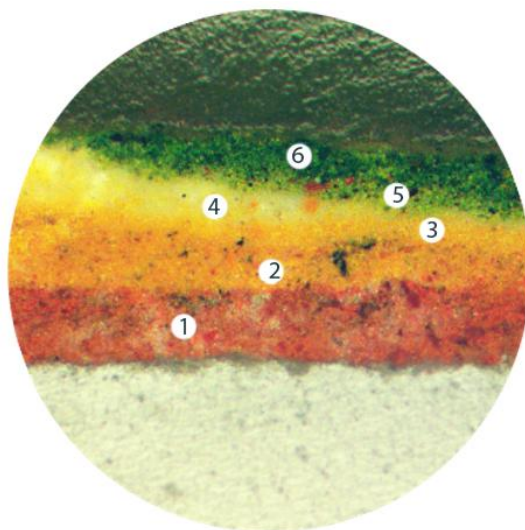
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Фрагмент фрески в Доме Августа, Рим, около 50–40 годов до н. э.



Ил. 2. Фрагмент фрески Виллы в Боскореале, Италия, 27 г. до н.э. — 14 г. н.э.



- 1-Красный красочный слой (фон)
- 2-Оранжевый красочный слой (изображение апельсина, покрывочный колер)
- 3-Светло-оранжевый красочный слой (изображение апельсина, колер света)
- 4-Светло-желтый красочный слой (подложка под изображение листа)
- 5-Светло-зеленый красочный слой (покрывочный колер листьев)
- 6-Темно-зеленый красочный слой (тень изображения листьев)

Ил. 3. Макрофото поперечного среза микрошлифа в отраженных видимых лучах в увеличении 40 х



Ил. 4. Фрагмент изображения гирлянды до и после раскрытия



Ил. 5. Фрагмент изображения гирлянды до и после реставрации

Сведения об авторах:

Голубь Полина Андреевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, специалист; apolinariya_golub@mail.ru

Golub Polina Andreevna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree; apolinariya_golub@mail.ru

Пьянзина Дарья Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, специалист; devasmita@mail.ru

Ryanzina Daria Alexandrovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree; devasmita@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Платова Ирина Александровна, доцент кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kurkov-vladimir@mail.ru

Platova Irina Alexandrovna, Associate Professor of the Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; kurkov-vladimir@mail.ru

М. В. Кулишова, А. П. Иванова

**ПРОБЛЕМЫ РАЗРАБОТКИ РЕСТАВРАЦИОННОЙ МЕТОДИКИ
ПРИ КОНСЕРВАЦИИ ЖИВОПИСИ
НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СВОДА НИЖНЕЙ ЦЕРКВИ
ХРАМА СВЯТОЙ ТРОИЦЫ ЖИВОНАЧАЛЬНОЙ
В СЕЛЕ ВОЩАЖНИКОВО ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Храмовые росписи за время своего бытования сталкиваются с множеством губительных факторов — от переменчивых климатических условий до непредсказуемых исторических событий. Многие проблемы зарождаются еще на этапе создания такой живописи. Все это не только вызывает неизбежные повреждения, но и способствует их значительной неоднородности, несмотря на нахождение росписи в едином интерьерном пространстве. Из-за этого различные участки живописной поверхности требуют индивидуального подхода при составлении реставрационной методики и в процессе консервации.

Ключевые слова: настенная роспись, консервация, методика реставрации, Троица Новозаветная.

М. V. Kulishova, A. P. Ivanova

**PROBLEMS OF DEVELOPING RESTORATION TECHNIQUES
FOR CONSERVATION OF PAINTINGS ON THE CENTRAL PART
OF THE VAULT OF THE LOWER TEMPLE
OF THE HOLY LIFE-GIVING TRINITY CHURCH
IN THE VILLAGE OF VOSCHAZHNIKOVO, YAROSLAVL REGION**

Temple paintings during their existence are associated with many destructive factors – from changeable weather conditions to unpredictable historical events. Many problems arise already at the stage of creating temple paintings. All this not only causes inevitable damage, but also actively contributes to their significant heterogeneity, despite the location of temple paintings in a single interior space. Therefore, different areas of the painting surface require an individual approach when drawing up a restoration methodology and during the conservation process.

Key words: wall painting, conservation, restoration technique, New Testament Trinity.

Село Вощажниково в XVIII в. перешло во владение рода Шереметьевых, стало центром их ярославских владений и получило среди

местных характерное прозвание «графщина». Здесь появлялись мануфактуры, проводились базары и «Шереметевские торжества», игрались постановки в крепостном театре. Не каждое село могло похвастаться таким храмовым комплексом, какой сохранился в Вошажниково с тех времен: храм Пресвятой Богородицы с высокой колокольней, а рядом с ним — двухэтажный храм Живоначальной Троицы, строительство которого в 1782 г. началось по инициативе прихожан и активно поддерживалось графом Петром Борисовичем Шереметевым [4].

Еще в те времена храм был расписан, а в летней церкви на втором этаже располагался один из самых богатых иконостасов во всей Ярославской губернии, выполненный в стиле барокко, отделанный золотом и искусной резьбой. Но времена богатства и славы Шереметевых прошли — а вместе с ними угасло — и бывшее величие Троицкой церкви. В 30-е годы XX в. храм был закрыт. Иконами забивали окна, внутри было организовано зернохранилище, на первом этаже солили кожи. После смены советской власти храм стоял заброшенным, без кровли и окон. Восстановление уникального архитектурного комплекса началось только в 2000 г. [8].

В верхнем ярусе Троицкого храма, в просторной летней церкви, несмотря на серьезные разрушения, сохранились удивительные фрески, исполненные еще в конце XVIII в. В зимнем храме на первом этаже часть стен была покрыта побелкой. На открытых участках — над входом в трапезную, на западной стене и своде четверика, в алтарной части — сохранилась поздняя масляная живопись в академическом стиле с элементами стиля модерн, выполненная в начале XX в. [1, с. 164]. Под ней в местах утрат красочного слоя виднеются следы утраченной более ранней росписи.

Не сохранилось никаких документов, указывающих на авторство росписи XX в. Но в январе 2024 г. в процессе консервационных работ была обнаружена подпись автора: «С. Демидовъ».

Больше всего привлекает к себе внимание композиция, написанная в самом центре свода — Новозаветная Троица в окружении херувимов и шестикрылых серафимов. По углам от нее — изображения четырех евангелистов в круглых клеймах. Вся композиция на своде обрамлена богатым растительным орнаментом из листьев и цветков чертополоха в стиле модерн.

Данный иконографический тип изображения Новозаветной Троицы принято называть «Отечество». Такая композиция подразумевает изображение Господа Саваофа, сидящего на престоле с Христом Эммануилом на коленях. Святой Дух в виде голубя изображается либо в сфере в руках Эммануила, либо, как в данном случае, у него над головой.

Примечателен сам феномен изображения Саваофа как Бога Отца, и композиции «Отечество», включающей его, в частности. Истоки иконографии лежат в изображении Ветхого Денми, пришедшего на Русь из Византии и обладающего четкими христологическими атрибутами

[3, с. 31–32]. Но в середине XV в. этот образ трансформируется в Господа Саваофа, который в общественном сознании воплощает собой Бога Отца [5, с. 280]. Данный феномен объясняется по-разному: борьбой с ересью, влиянием Запада, потребностью в более понятных образах и даже банальными ошибками в изображениях и недопониманиями [7, с. 238–239; 5, с. 290–291; 3, с. 35–36]. Тем не менее образ Саваофа и композиция «Отечество» обрели большую популярность. Их изображали до и продолжали изображать после, несмотря на прямой запрет Большого Московского собора в середине XVII в.

Прототипом «Отечества» в вошажниковском храме является фрагмент грандиозной композиции, в середине XIX в. исполненной в московском храме Христа Спасителя. Программу росписей, которая включала в себя «Отечество», венчающее центральный купол, разработал московский митрополит Филарет. Созданием эскизов занимался академик А. Т. Марков, а исполнением самой росписи — его ученик И. Н. Крамской с товарищами [6, с. 56–57].

«Отечество» в вошажниковском храме — не единственная копия московской композиции, но ее отличает собственный уникальный колорит и уверенное исполнение, которым может похвастаться далеко не каждая аналогичная работа.

Но в полной мере оценить художественные качества живописи невозможно в ее нынешнем состоянии. В первую очередь бросается в глаза плотный стойкий слой копоти, соединившийся с лаком и скрывающий всю поверхность росписи. А также обильные загрязнения в виде пыли и паутины (ил. 1).

Более того, живопись находится в аварийном состоянии. Грунт и красочный слой по всей поверхности росписи практически полностью утратили связь с основой. Вся живопись покрыта сеткой мелкосетчатого и крупносетчатого кракелюра с приподнятыми краями. Деформации красочного слоя с грунтом имеют застарелый характер и плохо поддаются размягчению. Отставания красочного слоя и грунта от основы достигают 10 мм. Нужно отметить, что характер кракелюра и толщина красочного слоя с грунтом на разных участках свода различаются даже в рамках одной композиции. В восточной части свода наблюдаются отслоения красочного слоя с грунтом вместе со штукатурной накрывкой. По всей поверхности наблюдаются утраты грунта и красочного слоя разного размера. С каждым днем площадь утрат увеличивается.

На поверхности, помимо плотного стойкого слоя копоти, были обнаружены следы клея, предположительно эмульсии ПВА, на который проводилась попытка укрепления живописи в начале 2000-х гг. В настоящее время клей образовал малорастворимую пленку и прочно зафиксировал на поверхности копоть. Более того, на некоторых участках красочный слой имеет выраженную фактуру, в которую также проникли загрязнения. Необходимо упомянуть, что работы проводятся на поверхности свода,

поэтому все операции сопряжены с опасностью обрушения частиц красочного слоя, находящегося в аварийном состоянии и в буквальном смысле висящего в воздухе. Все это является факторами, которые существенно осложняют расчистку живописи.

Таким образом, можно выделить перечень основных проблем и вытекающих из них задач, которые стоят перед нами при консервации данной композиции:

- грамотно выстроить последовательность операций по укреплению и расчистке: необходимо удалить загрязнения, не допустив новых утрат, при этом при проведении укрепления не допустить еще большего увеличения стойкости загрязнений;

- подобрать методику для размягчения и устранения жестких деформаций красочного слоя и грунта;

- провести укрепление, способное восстановить практически отсутствующую связь грунта и красочного слоя с основой;

- применить различные методики укрепления для разных участков композиции из-за неоднородности характера повреждений;

- при разработке методики расчистки учесть факторы, осложняющие этот процесс: присутствие на поверхности малорастворимой пленки ПВА и разнохарактерную фактуру живописи.

Ранее (в 2014–2018 гг.) студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица уже проводились реставрационные работы в зимнем храме. В тот период укрепление велось преимущественно методом закрытой распарки, дополнительно аварийные участки укреплялись методом инъектирования. В качестве основного материала использовался осетровый клей. Для композиции «Нагорная проповедь», расположенной на западной стене четверика, этот метод оказался удачным: до сих пор, к 2024 г., укрепленная живопись находится в хорошем состоянии. При переходе к консервации живописи на падугах, где изображены медальоны с апостолами, была отмечена необходимость корректировки основной методики. Этому способствовало множество факторов: более рыхлая структура штукатурной основы, более серьезные отслоения и деформации грунта и красочного слоя. По этим причинам при противоаварийном укреплении медальона с изображением святого Луки был использован водный раствор кроличьего клея с добавлением меда в качестве пластификатора, поскольку красочный слой с грунтом плохо поддавался размягчению. На медальоне с изображением святого Матфея были обнаружены, более того, отставания накрывочного слоя штукатурной основы. Концентрация рабочего раствора рыбьего клея была повышена, дополнительно был введен раствор поливинилового спирта. Структурные укрепления проводились методом инъектирования с помощью водно-спиртового раствора мелкодисперсной извести [2, с. 54–56].

На своде характер состояния сохранности живописи был другим. Работы проводились на участке с характерным крупносетчатым кракелюром

с сильно приподнятыми краями и очень плохой связью грунта и красочного слоя с основой. Уже в то время студенткой, проводившей работу, было отмечено, что результаты укрепления на осетровый клей методом закрытой распарки были неудовлетворительны. Поэтому дополнительно, после удаления слоя копоти, было проведено укрепление на акриловую дисперсию Lascaux 303 HV методом инъектирования. Фотографии того времени демонстрируют положительный результат. Тем не менее к настоящему времени, по прошествии 8 лет, произошло повторное отслоение грунта и красочного слоя от основы, края фрагментов снова приподнялись, образуя чашеобразную форму.

Для очистки тогда использовались ПАВ на основе желчного мыла. Средства наносили на небольшие участки поверхности, через 2–3 минуты после набухания слоя загрязнений его удаляли ватным тампоном, смоченным в воде. Применение ПАВ дало положительный результат: таким способом были очищены фрагменты композиции «Нагорная проповедь», изображение Серафима, руки со свитком святого евангелиста Луки.

Приступив к работе над центральной композицией свода, из-за неоднородности состояния сохранности живописи было принято решение на разных участках выполнять процесс укрепления и удаления поверхностных загрязнений в разной последовательности и с использованием индивидуально скорректированных методик (ил. 2).

Сначала работа велась на участках, где при наличии кракелюра края чешуек были умеренно деформированы — здесь применялась основная разработанная специалистами Академии Штиглица методика — укрепление с применением спиртового раствора Lascaux 303 HV. Возвращаясь к теме разнохарактерности утрат — примечательно, что рядом с аварийными участками располагаются такие, где повреждения красочного слоя отсутствуют, за исключением трещин с осыпающимися краями. Например, на одном из рабочих участков с изображением лика Господа Саваофа его голова покрыта мелкосетчатым кракелюром, в то время как фон с лучами находится в более удовлетворительном состоянии сохранности (ил. 3). Эти различия сохранности живописи на соседних участках можно объяснить различной толщиной красочного слоя, составом красочных слоев, движением потоков воздуха вдоль свода и другими факторами.

В тех местах, где связь грунта и красочного слоя с основой практически отсутствовала, сначала выполнялось противоаварийное укрепление (с условием максимально быстрого удаления остатков клея с поверхности живописи). Затем поверхность очищалась от копоти и пленки ПВА. После очистки проводилось укрепление в тех местах, где отставание грунта и красочного слоя от основы было не столь критично (на участках с трещинами или в тех местах, где несмотря на наличие кракелюра чешуйки не осыпались при проведении расчистки). В таком порядке были выполнены консервационные работы на изображении Святой Троицы, херувимов, некоторых фрагментах фона (ил. 4).

Руководствуясь опытом предыдущих реставраций, было решено полностью отказаться от использования осетрового клея для укрепления живописи на своде. В рамках основной выбранной методики укрепление проводилось методом инъектирования на водную акриловую дисперсию Lascaux Adhesive 303 HV (смешанную со спиртом в концентрации 20 %) с предварительной пропиткой водной акриловой дисперсией Medium for Consolidation (концентрация 5 %). Перед подведением составов грунт и красочный слой пропитывали этиловым спиртом для размягчения деформированных фрагментов. На участках, где приподнятость краев не превышала 2 мм, спирт подводился шприцем в полости отставания. Там, где приподнятости достигали 4 мм — для более действенного эффекта устанавливался пропитанный спиртом компресс из нетканого целлюлозного полотна (время экспозиции — 20 минут). В конце для устранения деформаций красочного слоя и ускорения процесса склеивания поверхность последовательно проглаживалась термошпателем и электроутюжком через фторопластовую пленку.

Затем работа велась на участках, где грунт и красочный слой отслаивался вместе с толстым (до 4 мм) слоем шпаклевки: чешуйки здесь были больше по размеру и толщине, а приподнятость краев уже достигала 10 мм. При этом связь основой практически отсутствовала по всей поверхности (ил. 5). Для таких участков была разработана индивидуальная усложненная методика, с учетом опыта предыдущей реставрации на похожем участке.

Вместо используемого ранее осетрового клея для пропитки поверхности был выбран водорослевый клей Fu nori — 1 % водный раствор. В теплом виде клей наносился на поверхность свода мягкой кистью. Имея структуру геля и при этом не студеясь на достаточно холодной поверхности свода, клей обволакивал чешуйки красочного слоя, не давая им обрушиться вниз (при использовании других составов намокшие частицы, утяжеляясь, отслаивались от поверхности и падали). При этом уникальное молекулярное строение Fu nori, которое позволяет удерживать на поверхности огромное количество молекул воды, избегая ее впитывания в штукатурку, обеспечило первичную и очень значительную пластификацию красочного слоя. Профилактическая заклейка из папиросной бумаги устанавливалась на кроличий клей. Затем красочный слой укладывался с использованием метода закрытого распаривания. Через двое суток заклейка удалялась теплой водой. После этой процедуры отстающий грунт и красочный слой ощутимо размягчались, что позволяло устранять даже самые жесткие деформации. Также первичное укрепление позволило провести расчистку поверхности от основного слоя загрязнений. Но связь грунта и красочного слоя с поверхностью оставалась неудовлетворительной, поскольку для приклеивания красочного слоя с грунтом и шпаклевкой к поверхности штукатурки требовался более силовой клей. Повторное укрепление проводилось по описанной выше основной методике, с использованием

водных акриловых дисперсий. По окончании этого процесса проводилась завершающая расчистка поверхности (ил. 6). Таким образом, была усовершенствована методика укрепления, разработанная предыдущими реставраторами в 2018 г., с изменением и добавлением некоторых этапов.

Для расчистки живописи от копоти и стойких поверхностных загрязнений было рассмотрено несколько методов.

Первый способ удаления загрязнений выполнялся с использованием раствора цитрата триаммония при помощи компрессов на фильтровальную бумагу. На поверхность живописи прикладывался небольшой фильтровальный лист, смоченный в водном 5 % растворе триаммония цитрата, через 2–3 минуты копоть с поверхности удалялась при помощи меламиновой губки или ватного тампона, смоченного водой. Компрессы на такую бумагу не покрывают полностью рельеф живописи, она довольно плотная и непластичная, следовательно, подходит только для поверхности без выраженной фактуры и деформированного красочного слоя, в нашем случае ее использование возможно на фоне изображения Новозаветной Троицы.

Вышеописанный способ не удалял остатки старого клея, на этих же фрагментах были проведены пробы по удалению пленки эмульсии ПВА при помощи ватного тампона, смоченного в этиловом спирте. Спирт частично справился с задачей.

Во втором случае плотную фильтровальную бумагу заменили на нетканый текстильный материал, а цитрат триаммония — на использование различных ПАВ, мыльных очищающих средств и составов с содержанием спирта. Проба выполнялась на фрагменте фона с лучами, исходящими от нимба Бога Отца. Гелевые составы использовали по принципу компрессов: ПАВ наносились на рабочий участок кистью и поверхность накрывалась нетканым материалом в 1 слой, выполнялось удаление загрязнений при помощи ватного тампона, смоченного водой. Метод проводился на небольших участках ($\approx 5 \times 5$ см), пока пленка действующего состава не высыхала. Также был опробован способ установки компресса из двух слоев нетканого материала, пропитанного гелем на основе ПАВ, смешанного с гидроксипропилцеллюлозой (экспозиция — 3 минуты), после чего состав вместе с загрязнениями был также удален при помощи ватного тампона, смоченного водой.

Эффективный результат был получен благодаря изменению материала компресса, нетканое полотно равномерно закрывает мелкие углубления поверхности живописи, гели также хорошо показали себя в проникновении в фактуру росписи, но от данного способа пришлось отказаться по нескольким причинам: высыхающая способность средства не позволяет наносить его на большую площадь поверхности, вследствие чего процесс удаления загрязнений становится длительным. При чуть более долгом воздействии на поверхность красочного слоя состав снимает верхние слои живописи, что делает его неподходящим для использования на участках с лессировками.

Ранее использование гелеобразных ПАВ предыдущими реставраторами дало положительный результат. Однако в центральной части свода характер разрушений и особенности красочного слоя не позволяют использовать этот метод.

В результате было решено использовать в качестве материала для компрессов целлюлозное полотно. На поверхность кистью наносился 5 % раствор триаммония цитрата, затем прикладывался лист ткани, остатки ПВА эмульсии удалялись с помощью ватного тампона на палочке, смоченного раствором из этилацетата, изопропилового спирта и воды. Такой способ показал положительный результат: целлюлозное полотно тонкое и прилегает ко всем неровностям рельефа живописи, материал доступен по стоимости, удобен в использовании на больших площадях; водный раствор этилацетата и изопропилового спирта позволяет полностью удалить плотную пленку ПВА эмульсии, закрепившую копоть и пыль, при этом не повреждая верхние слои живописи. В дальнейшем данный метод использовался для удаления стойких загрязнений как основной.

Проведенная работа наглядно показывает, что даже в рамках одной композиции особенности разрушений живописи сильно разнятся, также как и характер поверхностных загрязнений. Исследование предыдущих реставрационных работ и их результатов только подтверждает это наблюдение. Поэтому помимо очевидной задачи по продолжению консервационных работ по уже отработанным и проверенным методикам стоит крайне важная задача по совершенствованию методики консервации.

Литература:

1. Алитова Р. Ф., Никитина Т. Л. Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовского уезда XVIII — начала XIX вв.: каталог / ФГУК Гос. музей-заповедник «Рост. Кремль». М.: Северный паломник, 2008. С. 164–176.
2. Васькина А. В., Малечко А. П., Шешина А. В. Проблемы реставрации масляной настенной живописи на примере нижней церкви храма Святой Троицы Живоначальной в селе Вошажниково Ярославской области // Terra Artis. Искусство и Дизайн. 2021. № 1. С. 52–57.
3. Голубев В. А. Развитие иконографических типов «Троицы Новозаветной» в русской живописи XVI–XVII веков: выпускная квалификационная работа (магистерская диссертация). М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, исторический факультет, 2020. 213 с.
4. История села Вошажниково // Официальный сайт храма Живоначальной Троицы с. Вошажниково Борисоглебского благочиния Переславской епархии Русской Православной Церкви. URL: <https://clck.ru/3BP9Sv> (дата обращения: 18.02.24).

5. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: статьи и исследования. М.: Наука, 1970. 344 с.

6. Михайлова С. И. Сложные системы росписей храма Христа Спасителя в Москве как основа становление русской религиозной живописи второй половины XIX в. // Святая Земля в славяно-русской традиции / ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»; ред.-сост. А. К. Коненкова, С. И. Михайлова. М., 2018. С. 52–64.

7. Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М.: Наука, 1963. С. 235–262.

8. Храм Троицы Живоначальной (Вощажниково) // Азбука паломника. URL: <https://clck.ru/3BP9UW> (дата обращения: 18.02.2024).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Ил. 1. «Отечество», центральный фрагмент свода четверика нижней церкви храма Святой Троицы Живоначальной в селе Вощажниково.
Общий вид до реставрации*



Ил. 2. Процесс консервации фрагмента с изображением Господа Саваофа



*Ил. 3. Фрагмент с изображением
лика Господа Саваофа и Святого Духа.
Фото до реставрации, боковое освещение*



*Ил. 4. Фрагмент с изображением
лика Господа Саваофа и Святого Духа.
Фото после выполнения консервационных
работ, боковое освещение*



Ил. 5. Фрагмент с изображением
крыльев серафима.

Фото до реставрации, боковое освещение



Ил. 6. Фрагмент с изображением
крыльев серафима.

Фото после выполнения консервационных
работ, прямое освещение

Сведения об авторах:

Кулишова Марина Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 2 курс, кафедра живописи и реставрации; mirra.07R@gmail.com

Kulishova Marina Viktorovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree, 2nd-year student, Painting and Restoration Department; mirra.07R@gmail.com

Иванова Анастасия Павловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 2 курс, кафедра живописи и реставрации; frau.nastasia@gmail.com

Ivanova Anastasia Pavlovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree, 2nd-year student, Painting and Restoration Department; frau.nastasia@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Платова Ирина Александровна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент кафедры живописи и реставрации; Kurkov-vladimir@mail.ru

Platova Irina Aleksandrovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Associate Professor of the Painting and Restoration Department; Kurkov-vladimir@mail.ru

М. Гардер, Е. В. Иванова

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ХРАМЕ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ В СЕЛЕ КОСКОВО

Храм великомученика Георгия находится в селе Косково в Вологодской области. Здесь сохранились росписи Устюжского живописца П. Я. Кострова. Благодаря упорному труду людей, понимающих культурную и историческую значимость памятника, проект по реставрации церкви становился призерам Президентского гранта 4 раза за 5 лет. Церковь имеет статус объекта культурного наследия и служит примером искусства и архитектуры Русского Севера. В 2023 году студентам СПГХПА им. А. Л. Штиглица посчастливилось стать частью проекта реставрации монументальной живописи церкви.

Ключевые слова: село Косково, храм великомученика Георгия Победоносца, реставрация монументальной живописи, студенческий опыт в реставрации, сохранение памятников культуры в малонаселенной местности, Русский Север.

М. Garder, E. V. Ivanova

EXPERIENCE OF RESTORATION OF PAINTED MURALS IN THE CHURCH OF ST. GEORGE THE GREAT MARTYR IN THE VILLAGE OF KOSKOVO

The Church of the St. George the Great Martyr in Koskovo, Vologda oblast, still holds and preserves the works of an Ustyug painter P. Kostrov. The church restoration project had won the Presidential Grant four times in the last five years, owing to the hard work of people with deep understanding of the cultural and historical significance of the monument. The church has the status of a cultural heritage site that exemplifies the style of art and architecture of the Russian North. In 2023, students of the Stieglitz Academy were lucky enough to join the restoration project of the murals of the church.

Keywords: Koskovo village, Church of St. George the Great Martyr, restoration of painted murals, student experience in restoration, preservation of cultural monuments in sparsely populated areas, Russian North.

Село Косково Вологодской области расположилось в живописных местах — среди Северных увалов. Туманы окутывают небольшие деревянные избы с резными наличниками, вокруг тишина и покой. С холмов,

на которых расположены близлежащие деревни, раскрывается чудесный вид на белокаменную церковь, постепенно восстанавливаемую силами и поддержкой как местных, так и просто неравнодушных людей.

Здесь издревле почитался святой Георгий Победоносец. По преданию, в 4 км от Косково в лесной чаще было явление иконы святого великомученика. На этом месте забил святой источник, к которому до сих пор стекаются местные паломники [3, с. 25]. В XVII в. в честь этого чуда был построен первый деревянный храм в честь великомученика Георгия [1, с. 1].

Каменный храм святого Георгия Победоносца был заложен в 1875 году, работы по строительству и росписи храма были закончены в 1910 г. Нижний храм был освящен в 1898 году в честь святого великомученика Георгия, верхний — во имя рождества Иоанна Предтечи с приделом во имя святителя Феодосия, архиепископа Черниговского — в 1910 г. Об этом свидетельствует текст летописи, найденный на стене летнего храма здания: «Заложень сей храмъ 20- го окт. 1875 г. при священнике Аристархе Михайлове Круглове и церковномъ / старосте Федоре Иаковлевиче Шишове. Иконы в нижнемъ [утр.] храме / работал Тотемский / мастеръ а иконостасъ — Тотемский / мастеръ [утр.]. / Освящена [утр.] в 1898 г. при Священнике / Николае Михайлове Круглове и церковномъ старосте Степане Михайлове Жаравине. / Иконы и стенъ живопись съ уборкою орнаментами въ / верхн. холодн. храме работаль Устюжск. мастеръ / Пантелеимонъ Иаковл. Костровъ, а иконостасъ_ / Устюжск. мастеръ Павел Васильев Жилинъ. / Освященъ холодн. храмъ 18 окт. 1910 г. при / Священ. Николае Михайлове Круглове / и церковн. старосте Степане Михаило / ве Жаравине.» Храм был рассчитан «на 1200 человек, по числу приходских душ» [1, с. 44].

Как видно из текста летописи, иконы для нижнего храма были написаны мастерами города Тотьмы, иконы для иконостаса верхнего храма — устюжским мастером Пантелеймоном Костровым. Верхний храм также был расписан бригадой П. Я. Кострова, но, к сожалению, является одним из немногих сохранившихся примеров его мастерства стенописи.

До революции крестьянство здесь было состоятельным, благодаря чему храм был построен на средства местных жителей и окружающих деревень. Люди жили в достатке, строили избы-пятистенки, имели большие хозяйства. Жители почти не знали крепостной зависимости благодаря удаленности от центров власти и являлись «черносошными» крестьянами — проживали на государственной земле, платя подати [2, с. 8]. Люди жили спокойно, вкладывали свой творческий порыв через украшение окружения, предметов быта. Кичменско-городецкие ремесла известны по всему Русскому Северу, среди них резная узорчатая изба, яркая расписная мебель и утварь, особые орнаменты в ткачестве и вышивке.

Проект возведения храма был типовым и был утвержден строительным отделением Губернского правления. Георгиевский храм по композиции

относится к типу трапезных церквей, в одной связи с колокольной. Четверик верхнего храма — кубический бесстолпный храм, перекрытый сомкнутым сводом, увенчанный традиционным пятиглавием. В высоком, круглом световом барабане центральной главы четыре больших арочных окна, другие же четыре меньших глухих барабана — декоративные. Церковь является двухсветной, так как освещается большими арочными окнами на каждом этаже [1, с. 2].

Программа росписей отличается цельностью идеи. При разработке программы учитывали архитектурные особенности пространства. Она несет в себе символ Горнего мира, Небесной церкви. Общая цветовая гамма создает гармонию, ощущение умиротворенности, и в то же самое время — величия.

Особую роль в общем восприятии монументальной живописи играет сплошная декоративная роспись — «уборка орнаментами». Здесь можно найти разнообразные растительные или геометрические узоры, выполненные в византийско-русском стиле. Обильное использование такого декоративного приема связано с популярностью стиля модерн в то время. Узоры собирают воедино всю храмовую роспись. Исследования в инфракрасном излучении показали, что некоторые орнаменты переписывались, вероятно, для того, чтобы создать цельность восприятия внутреннего убранства.

Общий замысел росписей в храме утверждался священнослужителями, однако выбор иконографических образцов зависел от мастера. По рекомендации Священного синода в качестве иконописных подлинников использовались картины знаменитых художников, печатные образцы которых рассылались по приходам и монастырям [1, с. 12].

Пантелеймон Яковлевич Костров запечатлел на стенах около десятка копий произведений именитых художников. Среди росписей есть как почти точные копии образцов, так и творческие переложения. Образцами для настенной росписи храма служили работы В. М. Васнецова, Н. А. Кошелева, И. К. Айвазовского, В. Е. Маковского, П. А. Сведомского, В. С. Крюкова, Б. Плохроста, К. Ф. Гуна, иллюстрации Ю. Ш. Карольсфельда. Некоторые оригиналы на сегодняшний день уже утрачены, а в вологодской глубинке эти шедевры сохранились до нашего времени [1, с. 30].

К сожалению, службы в новом, недавно отстроенном столькими усилиями храме велись недолго. Жизнь людей резко изменилась, и колокол церкви замолк на долгие годы. В 30-е годы XX века с куполов сорвали кресты, великолепный резной иконостас, иконы и внутреннее убранство были уничтожены. Колокольня была разрушена. Настенные росписи были закрашены. Некоторые росписи под слоями краски все равно оставались видны, их не получалось скрыть. Тогда по приказу районного управления образованием изображения сбили ломом. Осколки были сброшены в пространство между полом второго и сводами первого этажа.

В советские годы на первом этаже храма располагался сельский клуб, а на втором были школьные классы и спортивный зал. Устройство школы позволило частично сохранить настенную живопись без покраски — внутри четверика собрали сруб, в котором расположили раздевалки. Благодаря этому в четверике сейчас скрыты только орнаменты на откосах окон и частично композиция со святыми Владимиром и Ольгой. Почти все похожие храмы в округе были уничтожены новой властью, однако Георгиевский храм удалось спасти, перестроив интерьер под нужды общественности.

В 90-х годах клуб и школа больше не находилась в стенах здания, церковь постепенно начали возрождать местные жители. В 2002 году в храме начались первые богослужения. С 2014 года службы стали проводиться регулярно, и в 2016 году был образован Православный приход храма великомученика Георгия села Косково [1, с. 44].

Среди жителей и выходцев из села есть инициативные люди, понимающие культурную значимость храма — сокровища среди холмов. В 2019 году был разработан проект на подачу в Фонд президентских грантов «Реставрация храма великомученика Георгия — возрождение села Косково (Кичменгско-Городецкий район Вологодской области)». Целью проекта являлось развитие местной культурной инфраструктуры и духовной жизни, где главную роль играло восстановление храма.

Храм находился в плачевном состоянии, зданию были необходимы противоаварийные работы. Из описания проекта следует, что над алтарем протекала крыша, разрушалась кирпичная кладка, стены были покрыты трещинами. Для создания оптимального температурно-влажностного режима необходима была замена кровли, установка водостоков и новых окон, укрепление фундамента. Здание держалось за счет своей тяжести, но поскольку расположено на холме с песчаным грунтом, риск обрушения был велик.

В дальнейшем проект по реставрации церкви становился призером Фонда президентского гранта, так же в 2020, 2021 и 2023 годах. В 2021 году церковь Георгия Победоносца села Косково включили в Перечень выявленных объектов культурного наследия.

Немалую роль в финансовой поддержке реставрации храма до сих пор играет не только поддержка государства, но и благотворительность неравнодушных людей.

С 2019 по 2023 гг. проведен масштабный комплекс противоаварийных ремонтных работ здания: укреплен фундамент, сделаны отмостка и вычинка кирпичной кладки стен, заменена кровля, часть фасадов оштукатурена и побелена. Отремонтирован главный купол здания и малые купола тоже. Изготовлены и установлены новые деревянные окна и кованые кресты. Установлена новая система вентиляции. Был начат ремонт внутренних помещений притвора и лестничного пролета.

В 2020 году реставраторами были проведены исследования монументальной живописи. Специалисты изучили сохранность росписи, провели пробные работы по консервации и выяснили о наличии живописи под слоями закрашки. Впоследствии была составлена реставрационная методика, которая была одобрена ведущими специалистами Государственного научно-исследовательского института реставрации [7]. Настенные росписи остро нуждались в комплексе мер по консервации и реставрации.

Росписи покрывают стены летнего храма, в зимнем храме они пока не были обнаружены. Как уже упоминалось выше, живопись в четверике была перекрыта деревянными щитами, алтарные же росписи и росписи трапезной спрятаны за слоями закрасок.

В результате длительной эксплуатации без надлежащего ремонта, уничтожения колокольни и прокладывания дороги для лесозаготовительной техники подле храма, здание пришло в аварийное состояние. В течение многих десятилетий для живописи отсутствовал температурно-влажностный режим. Протечки, постоянный сквозняк и резкие перепады температуры негативно сказались на монументальной живописи. Вследствие чего возникли шелушения, отставания красочного слоя и высолы.

Прямо над входом в трапезную на крыше была большая сквозная трещина. Во время архитектурной реставрации она была закрыта. Но расхождения от трещины остались до сих пор и идут сквозь нескольких стен храма. Причина образования трещины крылась в комплексе факторов. Раньше частью архитектурного строения была колокольня, находящаяся перед входом в храм, которую разобрали на кирпич после революции для строительства смолокурен, что повлияло на устойчивость конструкции. Кованые стяжки в трапезной спилили после устройства спортзала. Они фиксировали стены храма, поэтому после их снятия храм начал «разъезжаться», образуя трещины. После обнаружения проблемы, стяжки вернули. Также на прочность здания влияет фундамент и местонахождение. Фундаментом для храма служит каменная засыпка с песчано-известковым раствором. Находящаяся рядом дорога пререзает холм, вследствие чего основание и фундамент со временем становятся менее надежными и во время дождей обнаженный склон подвергается эрозии.

Штукатурка гипсовая, что усложнило реставрацию настенной живописи. При длительном взаимодействии с влагой гипс деформируется, образуя вздутия с твердой, рельефной коркой, которые угрожают разрушением красочного слоя и искажают авторскую фактуру живописи, вызывают осыпи. Много таких повреждений было в алтарной части храма.

При написании узоров, новозаветных композиций и святых художники использовали казеино-масляную темперу. В узорах и нимбах святых

присутствуют металлизированные покрытия — листовое золото и металлизированные пленки под серебро.

За время реставрации церкви была проделана большая работа по консервации и реставрации монументальной живописи. Работы ведутся до сих пор.

Летом 2023 года в работах по реставрации храмовой росписи приняли участие студентки СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Красота пейзажей здешних мест очаровывает всякого, кто хоть раз побывал в Косково (ил. 1). Богатые поля, засеянные злаковыми культурами, сосновые леса и множество холмов. Восхищают не только красоты природы, но и местный менталитет, готовность жителей села помогать приезжим незнакомым людям. Их радушие и поддержка не только помогали в профессиональных и бытовых вопросах, но и усиливали стремление сделать работу лучше, качественнее. Поразило богатство и близость все еще сохранившегося, но быстро вымирающего уникального народного творчества — наличие деревянных обильно украшенных изб, старинных инструментов, все еще использующихся в хозяйстве.

Перед началом реставрационных вмешательств было необходимо ознакомиться с рабочим местом, планом предстоящей работы и с методикой выполнения. Также была проведена фотофиксация объекта для дальнейшей работы по укреплению красочного слоя и грунта, удаления поверхностных загрязнений (ил. 2). По всей высоте стен четверика с непокрытой слоями красок живописью установлены строительные леса.

Нуждался в реставрации орнаментированный фриз (ил. 3). Фриз находится над храмовыми окнами и под евангельскими фигурными композициями на южной стене четверика летнего храма на втором ярусе лесов. Фриз состоит из двенадцати повторяющихся декоративных цветов. При этом происходит чередование красного и синего бутонов, повернутых по диагонали. Также во фризе находятся два декоративных цветочных узора в медальонах с металлизированным покрытием над серединой боковых арочных окон и декоративный крест в медальоне с металлизированным покрытием и позолотой над серединой центрального арочного окна южной стены. Стилизованный орнаментированный ассиметричный узор (предположительно гибискуса) состоит из трех больших лепестков и двух маленьких. Цветы чередуются не только цветом: один голубовато-бирюзовый с теплым охристым рефлексом и коричневым контуром, другой — пепельно-вишневый переходящий в бардовый с болотным рефлексом и коричневым контуром. Они также чередуются металлизированным покрытием с листовым золотом и направлением самого вытянутого закрученного к кончику лепестка. Красные цветы наклонены диагонально вниз, а синие — диагонально-вверх. Цветки соединены S-образной коричневой лозой.

Также в укреплении нуждались два треугольника с растительным орнаментом, располагающихся на антервольте между левым и центральным арочными окнами под орнаментированным фризом на южной стене летнего храма. Роспись треугольников окружена поясами орнаментов, обрамляющих окно и композицию со святыми Владимиром и Ольгой. Оконный орнамент на голубом фоне чередуются восьмилепестковым темно-изумрудным цветком с повернутым боком цветком с синей серединкой и двумя большими розовыми лепестками, которые объединены S-образной лозой с металлизированным покрытием. Орнамент, обрамляющий композицию, выглядит как арка с трехлопастным завершением с объемно-геометрическими цветами разных нюдовых оттенков внутри. Основное пространство треугольника занимает декоративный цветок с листьями в форме аканта и закрученной лозой в осенних оттенках.

В результате проделанного исследования в инфракрасном излучении обнаружилось, что орнаментированный растительный узор на треугольниках был переписан автором. Частично нижележащие слои были заметны и на фотофиксации бокового освящения, однако треугольник между композицией и центральным боковым окном более плотно переписан и лишь с помощью исследования в инфракрасном излучении было обнаружено, что изначально роспись в треугольнике состояла из декоративного креста в медальоне и отходящих от него по бокам декоративных лепестков (ил. 5).

При укреплении красочного слоя и грунта особое внимание было уделено деформированным чешуйкам красочного слоя (деформация преобладала на голубом фоне и в синих цветках, в местах использования голубой плотной краски, а также в меньшей степени на коричневых лессировках) (ил. 4), трещинам с пустотами, различного рода и вида выбоинам, осыпям красочного слоя вместе с грунтом до основания, отшелушиванию красочного слоя, подтекам, поверхностным загрязнениям в виде птичьего помета, паутины, биологических останков (насекомых), прилипшего к живописи мха, небольшого количества копоти, предположительно от печки (которая была расположена ближе к левой стороне стены), пыли и грязи. Подтеки, начинающиеся выше фриза, подмыли авторский слой, что сделало живопись более блеклой с небольшими разводами. На позолоте присутствуют вдавленные царапины от механического воздействия.

При укреплении фриза использовался метод закрытой распарки с 4 % мездровым клеем.

Работа по удалению птичьего помета проходила с использованием смоченных в воде ватных палочек. На участках с птичьим пометом присутствовали отслоения, кракелюр и почерневший красочный слой. Удаление загрязнений биологического происхождения, таких как прилипшая к отслоенному красочному слою паутина со строительной стружкой,

удалялась смоченным в воде ватным диском. Находящийся на поверхности красочного слоя мох пропитывался влагой вместе с авторским слоем. Он удалялся, начиная с краев проблемного участка, скальпелем и ватным диском, смоченным водой. После удаления стало видно, что от воздействия мха красочный слой размылся, цвета поблекли, а края вокруг поврежденного участка размылись.

Во время укрепления красочного слоя и грунта были затруднения, связанные с обезвоживанием и разложением связующего. Если при недостатке клея профилактическая заклейка высыхала слишком быстро, тогда папиросную бумагу необходимо было снять, а процесс пропитки повторить заново. При длительной же просушке профзаклейки процесс работы нужно было немного изменить: проглаживать чуть дольше; использовать в пропитке стены меньше клея; перед пропиткой стены клеем пропитать поверхность раствором воды и этилового спирта в пропорции 1:1; уменьшить концентрацию клея до 3 %; использовать метод открытой распарки перед профилактической заклежкой.

Подход изменялся в зависимости от плотности красочного слоя, сохранности фрагмента и наблюдений за предыдущими укреплениями.

Во время работы по снятию профилактических заклеек было выполнено исследование поверхности в ультрафиолетовом излучении с целью проверки остатков папиросной бумаги. С помощью УФ- лампы проверялась чистота выполненной работы. Папиросная бумага под воздействием ультрафиолетового излучения подсвечивалась светло-зеленоватым оттенком. В местах с остатками папиросной бумаги необходимо было повторить манипуляции — аккуратно удалить бумагу с помощью влажного ватного диска и иглы.

Также была проведена работа по удалению поверхностных загрязнений на двух ликах святых — великомученицы Ирины и святой равноапостольной Марии Магдалины — в медальоне с окружающими их растительными орнаментами на зеленом фоне и орнаментальным квадратным узором из чередующихся коричневых и светло-охристых ромбов, обрамляющих зеленый фон, а также ликов серафимов с крыльями над святыми. Изображения расположены на северной стене под куполом и над евангельскими сюжетными композициями (на четвертом этаже лесов). Орнамент на зеленом фоне состоит из четырех цветков по углам с тремя большими позолоченными лепестками и двумя маленькими оквадраченными с металлическими покрытиями и двух фигурных коричневых скобках по бокам медальона (ил. 6).

При промывании поверхностных загрязнений было необходимо проверить красочный слой на водорастворимость пигмента. В работе использовали меламиновые губки со слабым раствором детского мыла. На участках, демонстрирующих перед консервацией разложение связующего,

поверхностные загрязнения удалялись без добавления мыльной пены. После стену протирали смоченной в чистой воде ватой.

При реставрационных работах было проведено укрепление фриза и двух треугольных орнаментальных композиций, а также очищение поверхностных загрязнений с двух изображений святых в медальоне и над ними расположенных херувимов. Был получен ценный опыт работ в полевых условиях. Работа в селе Косково дала возможность внести свой вклад в сохранение культурного наследия Русского Севера.

Множество деревень и сел на территории Российской Федерации пустеют и исчезают в результате процесса урбанизации. К сожалению, из-за отсутствия финансирования или должного внимания и интереса памятники в северных регионах погибают, утрачиваются с частичкой нашей культуры, не оставив следа в памяти будущих поколений. Искусство Русского Севера самобытно и уникально, богато памятниками деревянного и каменного зодчества [6, с. 242]. После посещения этого замечательного места невозможно не оценить, насколько исключительной может быть культура в отдаленных уголках России и как важно ее сохранить.

Литература:

1. Георгиевский храм в селе Косково Кичменгско-Городецкого района Вологодской области. Уникальная настенная живопись / Ред.- сост. Е. Вербицкая. 2019. 50 с.

2. Гудкова Е. Г. Загадки северного крестьянства / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник», филиал «Музей фресок Дионисия», 2018.

3. Дурягина А. История Георгиевского храма // Глубоковские чтения: сб. докладов. / Администрация Кичменгско-Городецкого муниципального района Управление культуры, молодежной политики, туризма и спорта, Муниципальное учреждение культур «Кичменгско-Городецкий краеведческий музей». Кичменгский Городок, 2008. Вып. 1. С. 25–28.

4. Пермиловская А. Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера // Ярославский педагогический вестник. 2011. № 2. Т. I. (Гуманитарные науки). С. 291–297.

5. Плаксина Н. Е. Иконописцы и иконостасные мастера в Коми крае (XVII — начало XX века). Сыктывкар, 2010. С. 135–136.

6. Шульгин П. М. Государственная целевая программа «Культура Русского Севера» // Научная и культурная жизнь. 2006. № 4. С. 241–247.

7. Фонд президентских грантов // Официальный сайт Фонда президентских грантов. URL: <https://xn--80afcdbalict6afooklqi5o.xn--p1ai/> (дата обращения: 28.02.2024).

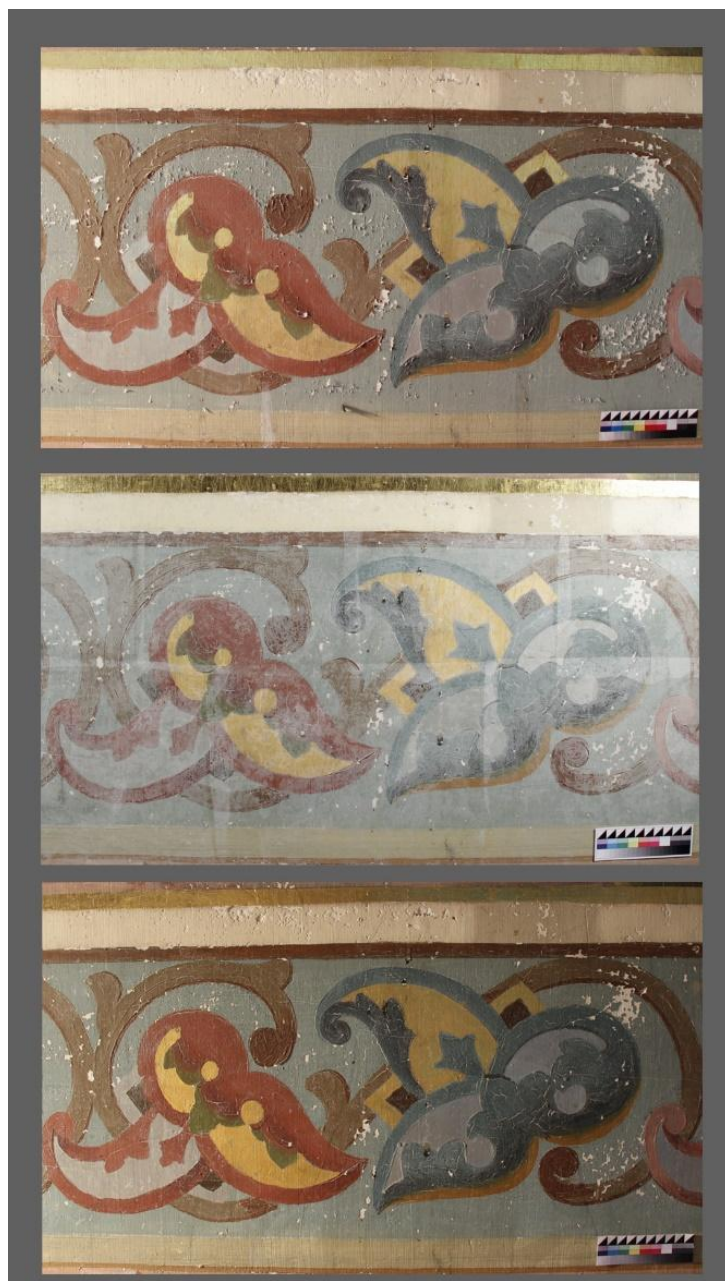
ИЛЛЮСТРАЦИИ



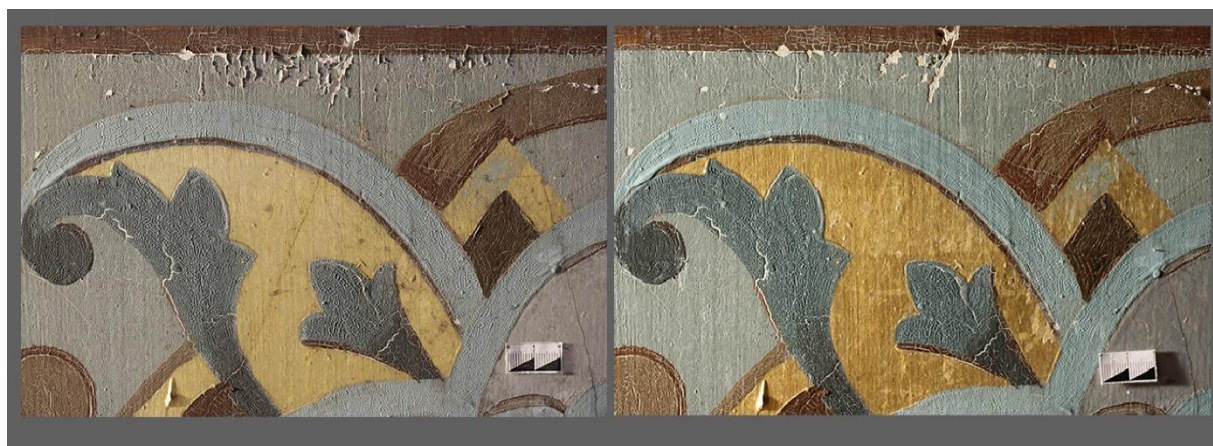
Ил. 1. Вид на село Косково из деревни Сигово



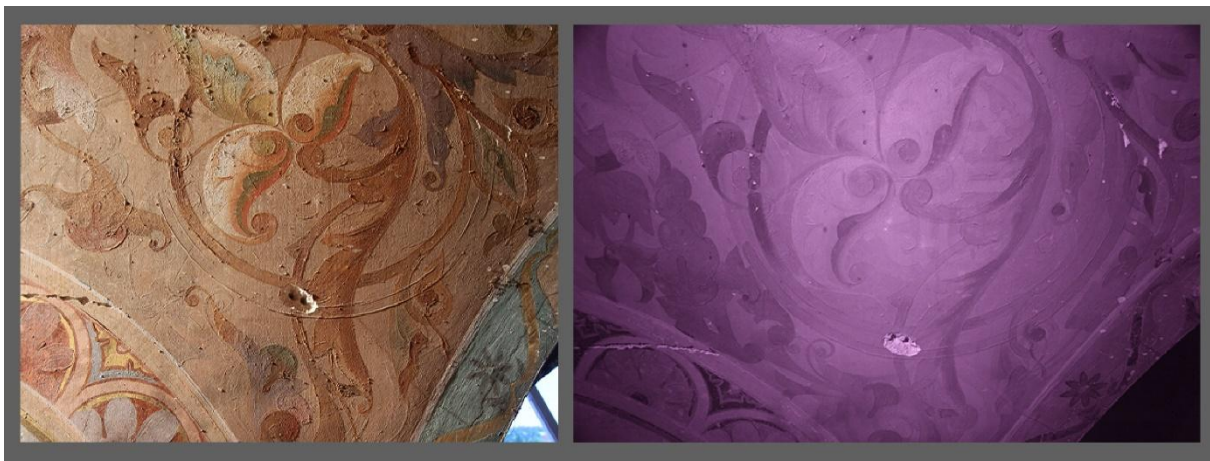
Ил. 2. Процесс фотофиксации орнаментированного фриза



*Ил. 3. Фрагмент до укрепления фриза
в процессе и после в боковом освещении*



Ил. 4. Фрагмент до укрепления фриза и после в боковом освещении



*Ил. 5. Фрагмент орнаментированного треугольника в боковом освещении
и в процессе исследования в инфракрасном излучении*



Ил. 6. В процессе удаления поверхностных загрязнений

Сведения об авторах:

Гардер Магдалена, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 3 курс, кафедра живописи и реставрации; magdalina424@mail.ru

Garder Magdalena, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 3rd-year student, Department of Painting and Restoration; magdalina424@mail.ru.

Иванова Екатерина Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 3 курс, кафедра живописи и реставрации; trinachoe3913@mail.ru

Ivanova Ekaterina Vladimirovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 3rd-year student, Department of Painting and Restoration; trinachoe3913@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Кривулько Тимур Александрович, преподаватель кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица; krivtarestor@gmail.com

Timur Aleksandrovich Krivulko, Lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; krivtarestor@gmail.com

Д. С. Варанкина

НА СТЫКЕ МАТЕРИАЛОВ. ДЕРЕВО И МЕТАЛЛ В РЕСТАВРАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Искусство сформировалось в первобытном обществе (в период примерно с 35 по 10 тыс. до н. э.). Человечество и по сей день живет с ним рука об руку, решая таким образом необходимость не только выражать свои чувства и эмоции, но и преобразовать пространство вокруг себя. Декоративно-прикладное направление включает огромное количество различных материалов, отражая историю поколений. В статье представлен материал о предметах, объединяющих в себе дерево и металл, а также о возникающих сложностях при реставрации и способах их решения. Помимо ссылок на известные реставрационные работы крупных музеев, представлен опыт работы автора с расписной дверкой от голбца, привезенной из избы в северо-восточной части Никольского уезда Вологодской губернии.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, материалы, металл, дерево, роспись, дверка.

D. S. Varankina

AT THE JUNCTION OF MATERIALS. WOOD AND METAL IN THE RESTORATION OF DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS

Art was formed in the primitive society (in the period from about the 35th to the 10th millennium BC). Humanity still lives hand in hand with it, thus solving the need not only to express people's feelings and emotions, but also to transform the space around. The decorative and applied direction includes a huge number of different materials, reflecting the history of generations. The article talks about objects that combine wood and metal, as well as the difficulties encountered during restoration, their solutions. In addition to references to well-known restoration works of large museums, the author's experience with a painted door from Golbets, brought from a hut in the northeastern part of the Nikolsky district of the Vologda province, is presented.

Keywords: decorative and applied arts, materials, metal, wood, painting, door.

Декоративно-прикладное искусство распространено повсеместно. Это легко можно подтвердить, окунувшись в историю и обратив внимание,

например, на быт русских крестьян. Может показаться, что им, занимавшимся всегда тяжелой работой и отдававшим предпочтение удобству, было далеко до любых проявлений творчества, однако это не так. Этнографические и краеведческие музеи, дома-музеи и заповедники в самых разных областях нашей страны изобилуют многочисленными примерами бытовых предметов, украшенных росписями, резьбой или различными декоративными вставками, из домов крестьян. От небольших ложек или гребней до интерьерных росписей дверей и притолок¹. Например, исследователь народного искусства, истории и этнографии русского народа В. С. Воронов² в своем труде «Крестьянское искусство» подробно рассматривает предметы быта крестьян, изобилующие росписями и резьбой. В книге имеются многочисленные фотографии сундучков, кухонной утвари, набойных досок и прочего, часто с отдельно взятыми деталями, на которых можно рассмотреть обработку изделий более подробно.

Интересно, что обработка древесины — сложившаяся издревле традиция на Руси, которая ярко выражается не только в мелкой пластике, но и в архитектуре. А. Б. Бодэ³ проводил исследование, согласно которому для западной части Русского Севера характерны более прямолинейные формы (крещатые, прямоскатные и ступенчатые покрытия, фронтоновые пояса). В отличие от них, на среднерусских землях распространены уже пластичные формы (кровли клинчатые с полицами, например). Отдельное внимание стоит уделить составляющим архитектурным элементам: дверкам, наличникам, ставням и т. д.

Рассматривая ближе предметы крестьянского быта, следует отметить, что здесь не встречается обилие различных вставок разных материалов в одном предмете (ил. 1). Частым тандемом будет соединение дерева и металла как двух самых доступных, распространенных и простых в обработке основ. Тем не менее это не означает, что работа будет грубой и неаккуратной, что наглядно можно проследить в иллюстрациях книги «О крестьянском искусстве» В. С. Воронова^{4, 5, 6}. Это позволяет задуматься и о том, что вклад в создание предметов быта вносил не один мастер, помимо столяра работали резчик, кузнец и художник, придававшие работе яркий и красочный вид. Наличие довольно мелких деталей в росписях, резьбе, почти ювелирная обработка металлических элементов изделий, говорит о мастерстве изготовителей.

Работая с памятником декоративно-прикладного искусства, реставратор сталкивается с проблемами соединения различных материалов на одном объекте. В основном это дерево и металл. Подобный опыт реставрации описывают специалисты разных музеев. Например, И. М. Мукин⁷ в своем труде «Музейная реставрация мебели» отдельным пунктом выделяет основные принципы, которым должен следовать художник-реставратор при работе с композитным памятником⁸. Среди них стоит особенно выделить цитату: «Реставрационные мероприятия должны быть направлены на выполнение основной задачи — консервации

памятников» [2, с. 26]. Подробнее эта фраза раскрывается далее и подразумевает под собой старание не только внести как можно меньше изменений в реставрируемый объект, но и оградить от разрушения. Этот первичный принцип влечет за собой смысл первой фразы уже в другом разделе: «Разбирать старую мебель, тем более музейную, следует только в случае крайней необходимости» [2, с. 65].

В то же время есть практики, когда памятник не имеет серьезных разрушений. В таком случае производится разборка объекта на составные части. Их реставрация выполняется разными реставрационными мастерскими. Так, например, в публикации журнала «Возрожденные шедевры. Реставрация в Эрмитаже. 2015» в статье «Большой механический орган Штрассера» [5, с. 48] указывается, что «одновременно была начата реставрация как механизмов, так и деревянных элементов экспоната» [5, с. 49]. Д. Алькуф⁹ в книге «Реставрация старинной мебели» пишет, что чистка украшений из бронзы производится только после того, как их демонтируют с памятника [4, с. 180]. Необходимость снятия металлических элементов с деревянной основы обусловлена разностью подбираемых составов для обработки материалов, желанием не повредить соседствующий. Для металла часто используются довольно агрессивные вещества и техники обработки (танин¹⁰, трилон Б¹¹, щетинные, металлические кисти), в отличие от дерева. Кроме того, деревянная основа часто уже бывает поврежденной, рыхлой и неустойчивой, отчего риск навредить памятнику подобными составами при работе с металлом еще больше возрастает.

Не всегда сохранность памятника позволяет провести демонтаж его элементов, в чем автор статьи убедилась на личном примере.

Так, осенью 2022 года в мастерскую реставрации предметов декоративно-прикладного искусства кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица попала дверь от голбца¹² в технике кичменгско-городецкой росписи. Памятник привезен из избы северо-восточной части Никольского уезда Вологодской губернии (ил. 2). Данный вид росписи в интерьерах крестьянских изб встречается в бассейне реки Юг, на землях, входивших в состав Никольского уезда Вологодской губернии. В этой области средняя годовая влажность составляет 79–81 %, сумма осадков всех видов от 500 до 600 мм. Подобные погодные условия на Русском Севере неблагоприятно влияют на сохранность памятников. Вследствие этого на привезенной двери от голбца появились не только следы двух видов плесени¹³, но и многочисленные загрязнения, коррозия на металлических креплениях дверки (петли, ручка, кольцо) (ил. 3).

Изначально дверь, ведущая в голбец, являлась частью интерьера и не была рассчитана на жестокие погодные условия Русского Севера, однако с течением времени дом остался заброшен, в кровле появились разрушения. После чего дверка, по факту, оказалась в экстерьере, и на нее погода уже влияла напрямую, что заметно по следам размытия и скопления в определенных местах загрязнений. Пострадал не только деревянный массив,

но и металлические крепления в виде петель, кованых гвоздей, ручки и кольца.

По утвержденной программе памятник надлежало укрепить, а также снять поверхностные загрязнения. В работе у автора статьи находилась правая верхняя филенка в окружении обвяза с металлической петлей с тыльной стороны. Получилось взаиморазрушение под воздействием погодных условий. Кованые гвозди, державшие петлю, также покрылись коррозией. Коррозированный металл выглядел хрупким. Особенно на краях шляпок кованых гвоздей. Разрушительным оказалось и влияние на левую сторону обвяза: влага проникала по торцевому срезу древесины здесь куда лучше, чем на верхней стороне, помимо того, рядом был вбит крупный гвоздь, покрывшийся со временем коррозией. Это повлекло за собой дополнительное разрыхление деревянной основы, ее выкрашивание при снятии загрязнений в верхней торцевой части. Древесина по своим физическим свойствам больше подвержена разрушениям, чем плотный металл. Соединение таких разных по свойствам материалов в одном объекте при демонтаже грозит серьезными повреждениями хрупкого дерева. Поэтому при обсуждении с руководителем дальнейших реставрационных вмешательств, было принято решение не демонтировать металлические крепления, укрепить их непосредственно на памятнике. В то же время нельзя было забывать о разности соседствующих материалов.

*Удаление коррозии на металлических деталях
в разрушенном деревянном массиве без демонтажа*

Для того, чтобы не повредить деревянную основу, была выполнена ее изоляция от металла. Под петлю прокладывался двухслойный материал, нетканый с одной стороны и клеенчатый полиэтиленовый — с другой. Для более плотной фиксации у основания гвоздей по изолирующей пленке проводилось оклеивание упаковочным, не пропускающим влагу скотчем (так как мероприятия на укрепление металлических деталей велись 48 часов, наличие «недышащих» материалов на древесине не влекло за собой пагубных последствий) (ил. 4). Помимо отказа от демонтажа крепежных элементов и их изоляции было принято решение выполнять снятие спрессовавшихся загрязнений с деревянной основы только после проведения консервационных работ с металлом.

Обработка металлических элементов проводилась по методике С. Г. Буршневой¹⁴. В работе использовались растворы гидроксида натрия, лимонной кислоты, танина. Помимо химической обработки выполнялась механическая: при помощи бормашинки с насадкой в виде железной щетки всухую проводились довыборки участков коррозии, более глубоко въевшейся в металл. Изолирующая пленка справилась со своими функциями и не позволила агрессивным составам попасть на древесину. Обработка бормашинкой проводилась деликатно в местах, не допускающих разрывы

двухслойного полотна. Для аккуратности по краям работа велась маленькой металлической щеточкой. Финальным защитным покрытием, изолирующим железные детали от дальнейшего воздействия коррозии, стал воск «Космолоид»¹⁵, который располировывался по поверхности металла по прошествии суток (ил. 5).

*Консервация деревянной основы,
плотно соприкасающейся с металлом*

Параллельно консервации крепежных элементов велась работа с кованым гвоздем, ножка которого выходила на лицевую сторону. Такое решение автора работ не считалось зазорным. Однако в процессе бытования памятника произошли разрушительные изменения: рядом с кованой ножкой на деревянной основе появились выщерблены, кроме того, коррозия от металла влияла на состояние древесины возле металлического элемента. При мастиковке выщерблины возле кованого металлического гвоздя была выполнена его изоляция составами, которые не включают в себя связующее на водной основе. В пользу сохранения и ограждения от дальнейших возможных разрушений было принято решение сделать консервацию деревянной основы. Так как металл реагирует на водные составы, необходимо было подобрать такие мастики, в состав которых не входит водорастворимое связующее. Тогда было решено обратиться к методике реставратора Л. Борджиоли¹⁶ [3, с. 47]. Автор описывает использование двухкомпонентной синтетической смолы Bolisate, которая легка по весу и не дает усадку при высыхании. Смола спирторастворима, разбавляется этанолом, а не водой. Для мастиковки разводить этот материал не пришлось: ее текстура хорошо подходила для заделки выщерблин (при перемешивании с отвердителем застывает). Последний фактор стал ключевым в выборе этого состава. Металл действительно был инертен к составу мастиковки из синтетической смолы.

Таким образом можно утверждать, что работы на стыке материалов были проведены удачно. Применение изолирующей пленки позволило не допустить разрушение более впитывающей и пористой древесины от агрессивных химических составов. Благодаря консервации без демонтажа обе основы памятника (металлическая и деревянная) не пострадали от механического воздействия.

Примечания:

1. Притолока — верхняя горизонтальная перемычка в оконном или дверном проеме, а также стоячий боковой брус дверного проема.

2. В. С. Воронов — Василий Сергеевич Воронов (1887–1940) — исследователь русского народного искусства, активный участник и

организатор музейного дела в первые десятилетия существования советского государства.

3. А. Б. Бодэ — Бодэ Андрей Борисович (р. 1967) — ведущий научный сотрудник, заведующий Сектором деревянного зодчества, кандидат архитектуры, советник РААСН.

4. В. С. Воронов. «О крестьянском искусстве». Иллюстрация 46. Наборная доска. Дерево, металл.

5. В. С. Воронов. «О крестьянском искусстве». Иллюстрация 52. Сундучок. Дерево, металл.

6. В. С. Воронов. «О крестьянском искусстве». Иллюстрация 56. Ларец. Дерево, просечной металл.

7. И. М. Мукин (1923–2021) — художник-реставратор Государственного Русского музея. Заведующий сектором реставрации художественных рам с 1989 по 1993 гг., заведующий сектором реставрации мебели с 1996 по 2007 гг.

8. Подразумевается раздел «Основные принципы современной реставрации деревянной и фанерованной мебели». Указание на композитность (многокомпанентность) памятников есть потому, что мебель в большинстве своем сочетает в себе многие материалы (дерево, металл, ткань и т. д.)

9. Д. Алькуф — Даниэль Алькуф (р. 1939) — главный хранитель отдела прикладного искусства в Лувре, реставратор-практик, автор книги «Реставрация старинной мебели».

10. Танин считается одним из самых эффективных стабилизаторов продуктов коррозии меди. Используется как во время первичной реставрации, так и в тех случаях, когда необходимо предотвратить дальнейшую порчу предметов вследствие неправильного хранения.

11. Трилон Б относится к группе комплексообразователей. Это одно из наиболее распространенных веществ для удаления продуктов коррозии и труднорастворимых известковых наслоений, применяемое при реставрации предметов из медных сплавов, серебра и золота. С помощью трилона Б можно растворить практически все нерастворимые в воде продукты коррозии, такие как оксиды, гидроксиды, углекислые соли, фосфаты, сульфаты, и, что важно, чрезвычайно трудно растворимую закись меди — куприт.

12. Голбец (от др.-сканд. *golf* — «пол, отделение») — в деревянных избах — конструкция при печи для всхода на печь и полати, а также спуска в подклет. У русских также называется «казенка», «каржина», «голбешник», «запечник», у белорусов — «подпечник». Может быть оформлен в виде загородки или чуланчика с дверцами, лазом и ступеньками.

13. На памятнике были найдены бурая и белая гниль. Бурая гниль — грибы, принадлежащие к подотделу базидиальных грибов (*basidiomycetes*), разрушающих главным образом полисахариды древесины: древесина становится бурой и ломкой. Белая гниль — грибы, также принадлежат к

базидиальным грибам, разрушающим главным образом лигнин, но также и полисахариды: древесина становится белой и мягкой.

14. С. Г. Буршнева — Буршнева Светлана Георгиевна — младший научный сотрудник Института археологии им. А. Х. Халикова АН РТ, Председатель Реставрационного совета, художник-реставратор художественных изделий и декоративных предметов из металла высшей категории (квалификация получена в 1998 г., подтверждена в 2003 и 2014 гг.).

15. Космолоид — Cosmoloid H80 — бесцветный микрокристаллический воск для консервации предметов после их реставрации. Воск используется в качестве защитного покрытия для археологических предметов.

16. Л. Борджиоли — Леонардо Борджиоли — профессор, руководитель технического департамента CTS, Флоренция, Италия.

Литература:

1. Алькуф Д. Реставрация старинной мебели / Пер. с фр. В. Тимофеева. СПб.: Симпозиум, 2013. 216 с.

2. Бодэ А. Б. Деревянное зодчество Русского Севера: Архитектурная сокровищница Поонежья. 2-е изд. М.: КомКнига, 2012. 208 с.

3. Борджиоли Л. Применение синтетических смол при реставрации полихромных произведений искусства // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration: Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб., 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 40–49.

4. Возрожденные шедевры. Реставрация в Эрмитаже. 2015. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 60 с.

5. Возрожденные шедевры. Реставрация в Эрмитаже. 2017. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 128 с.

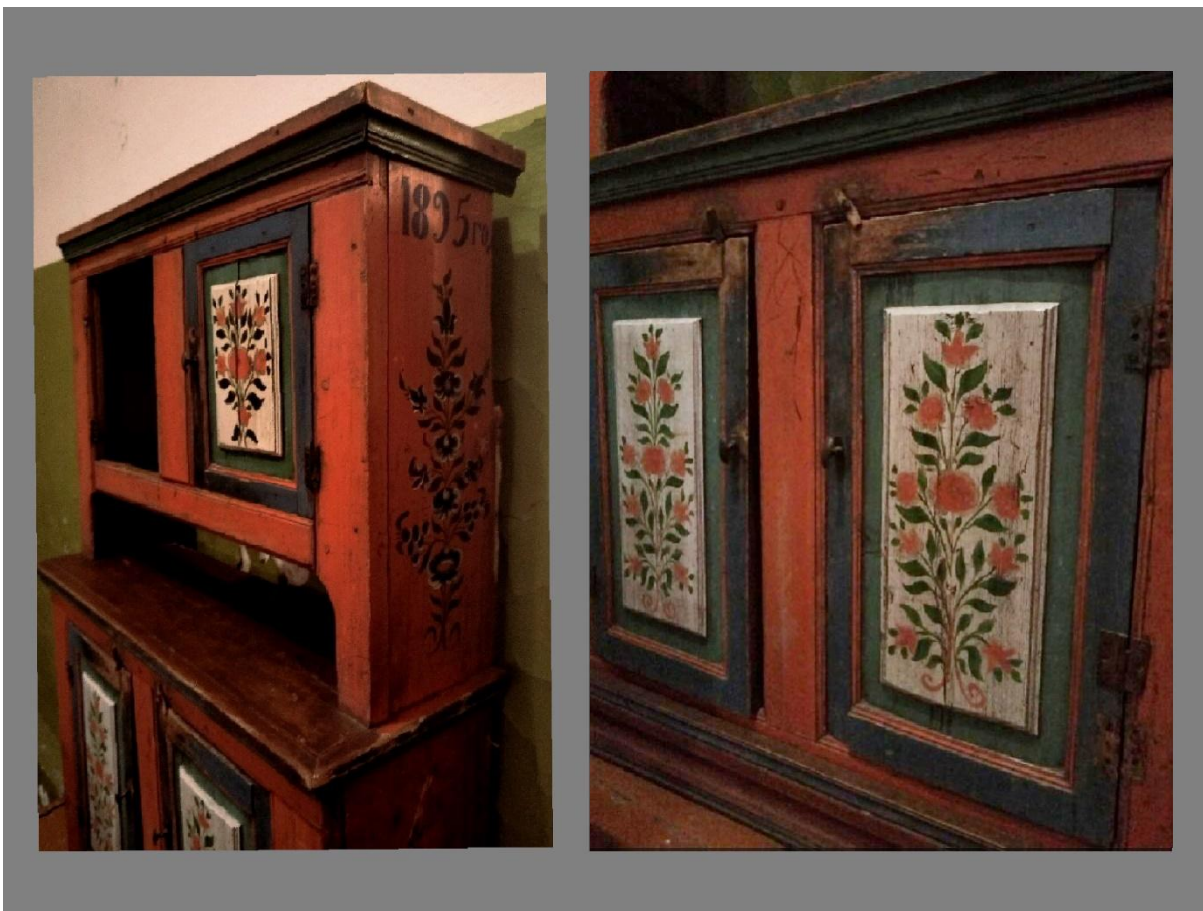
6. Воронов В. С. О крестьянском искусстве / Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии Комитета по печати при Совете Министров СССР. М., 1972. 352 с.: ил.

7. Горбатова Т. В. Росписи Вологодской земли. Кичменгско-городецкая роспись: метод, пособие / Авт.-сост. Т. В. Горбатова. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2011. 52 с.: ил.

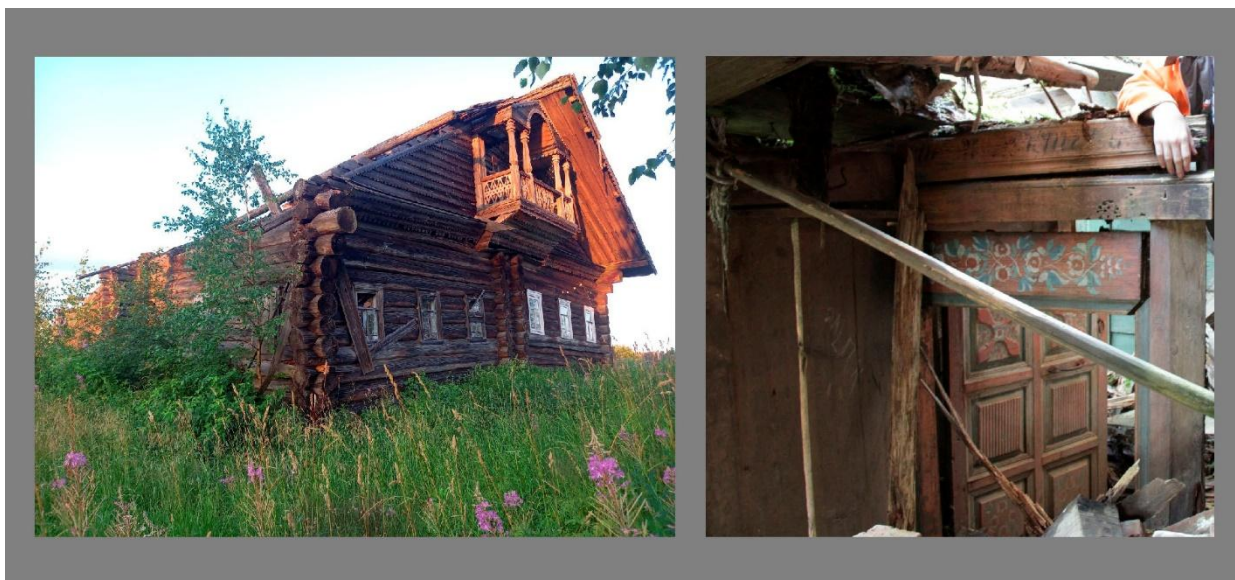
8. Мукин И. М. Музейная реставрация мебели. СПб.: Артстудия, 2003. С. 288.

9. Реставрация археологических и этнографических предметов из железа: учеб.-метод. пособие / С. Г. Буршнева. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2019. 88 с.

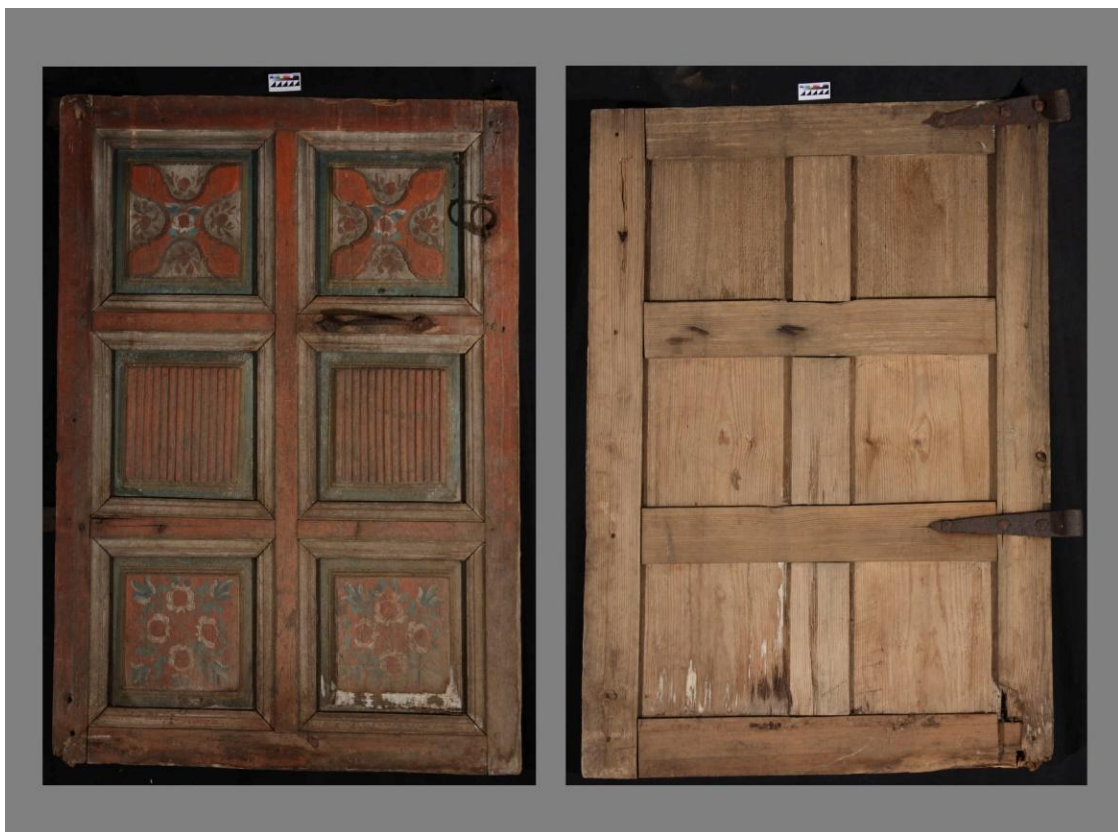
ИЛЛЮСТРАЦИИ



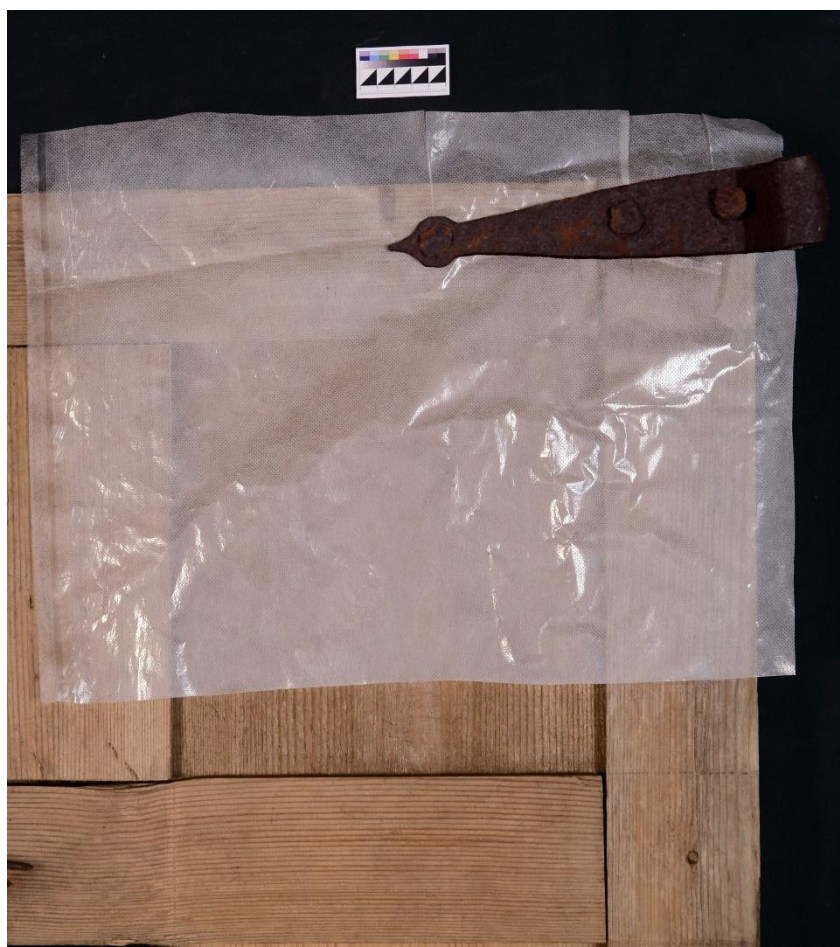
Ил. 1. Примеры памятников декоративно-прикладного искусства из коллекции собрания Тотемского музейного объединения. Открытые фонды



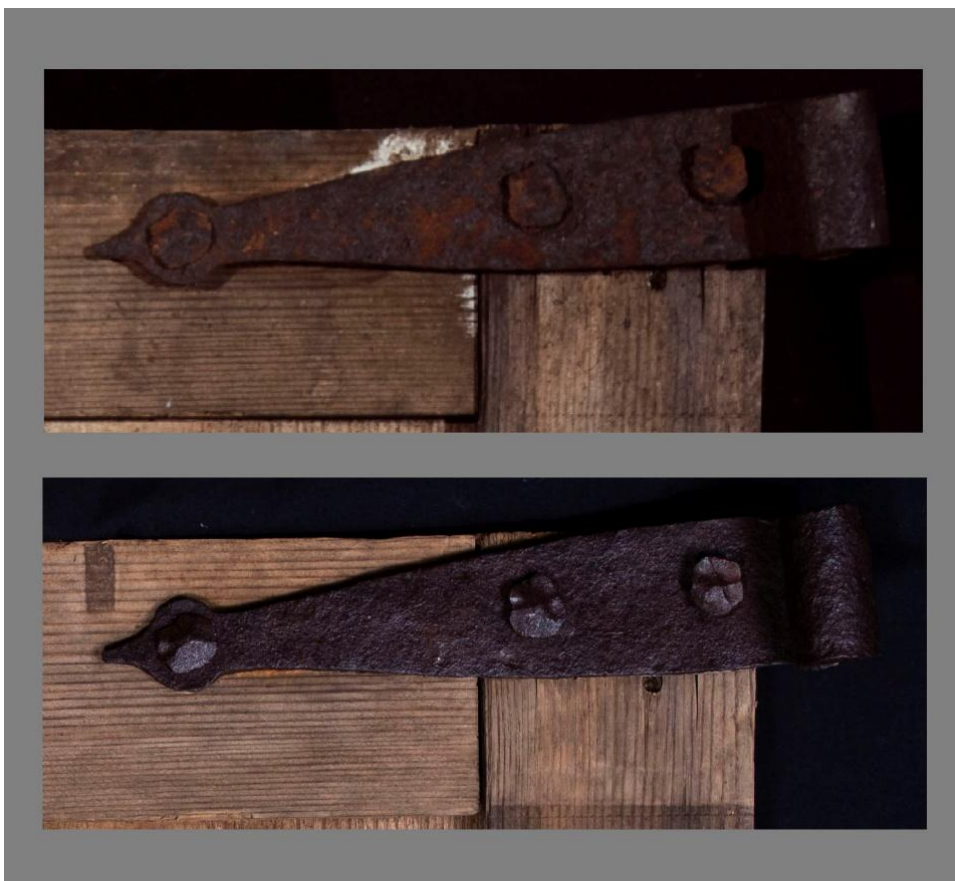
Ил. 2. Изба в северо-восточной части Никольского уезда Вологодской губернии, откуда привезена реставрируемая дверка



Ил. 3. Общий вид памятника в рассеянном освещении. Лицевая и тыльная стороны



*Ил. 4. Тыльная сторона реставрируемого участка.
Изоляция металлического крепления от деревянной основы*



Ил. 5. Фрагмент тыльной стороны реставрируемого участка до и после

Сведения об авторе:

Варанкина Дарья Станиславовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2 курс, кафедра живописи и реставрации; dariavarankina@yandex.ru

Varankina Daria Stanislavovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 2nd-year student, Department of Painting and Restoration; dariavarankina@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Бердичевская Елена Владимировна, доцент кафедры живописи и реставрации, ведущий художник-реставратор сектора реставрации картинных рам, Государственный Русский музей; преподаватель, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; Juber72@yandex.ru

Berdichevskaya Helen Vladimirovna, Associate Professor of the Painting and Restoration Department, Senior Painter-Restorer of the Picture Frames Restoration Sector, State Russian Museum; Lecturer of the Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; Juber72@yandex.ru

ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ БАРОЧНЫХ ФИЛЕНОК

Объектами исследования являются филенки барочного иконостаса церкви Живоначальной Троицы села Вошажниково. Основная цель исследования заключается в выполнении реконструкции декоративного убранства для дальнейшей оценки количества реставрационных вмешательств. Особое внимание в работе уделено анализу художественного языка, изучению объекта и поиску авторов. В статье пошагово описываются этапы реконструкции рисунка и приводятся варианты возможного художественного содержания утраченных фрагментов.

Ключевые слова: филенка, барокко, реконструкция, декоративное убранство, Шереметев, Вошажниково.

A. A. Akenteva, A. V. Bakhmatova

THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION OF THE ORNAMENTAL COMPOSITION OF BAROQUE PANELS

The objects of the research are the baroque altar barrier panels at the Church of Life- Giving Trinity, Voshazhnikovo village. The main purpose of the research is to carry out the reconstruction of the decoration for the further identification of the restoration interventions. Special attention is given to the analysis of the artistic language, examination of the objects and identification for the authors. The article describes the stages of the ornament reconstruction step by step and provides options for the possible artistic content of the lost fragments.

Keywords: panel, baroque, reconstruction, decoration, Sheremetev, Voschazhnikovo.

Филенки были переданы на реставрацию в СПГХПА им. А. Л. Штиглица в 2016 году из церкви Живоначальной Троицы села Вошажниково Ярославской области. За время реставрационных практик были выполнены частичные восполнения мастикой утраченных участков декора. При детальном рассмотрении мастичных поновлений были обнаружены их неточности, что за собой необходимость более глубокого изучения рисунка.

Церковь Живоначальной Троицы села Вошажниково нетипична для Ярославской земли. Проект храма принадлежит крепостному архитектору Шереметевых А. Ф. Миронову [4, л. 2] и был исполнен под наблюдением К. И. Бланка [4, л. 8]. Храм был заложен в 1782 году, строительство и украшение завершены в 1796 году. На протяжении всей работы над церковью руководством занималась Домовая канцелярия [4, л. 4], находящаяся в Москве.

Церковь состоит из двух этажей: зимнего и летнего. Доминантой в убранстве летнего этажа является четырехъярусный иконостас: золоченый, с резными колоннами, увитыми виноградными лозами, и ранее с фигурами ангелов (ил. 1). Его принято относить к барочному стилю, однако по времени и декору он также сочетает в себе элементы рококо и классицизма. Поверхность иконостаса покрыта орнаментом, выполненным в технике резьбы по левкасу, так же, как и на исследуемых объектах.

Нет точных сведений об артели, выполнившей иконостас. Изучив убранства ближайших храмов в Борисоглебском районе, можно предположить, что основную конструкцию иконостаса могли изготовить ярославские мастера, а вот внутренние украшения, возможно, спроектированы К. И. Бланком. В 1758 году он уже разрабатывал конструкции и резные элементы для Переславского Никитского монастыря, что являлось редким явлением среди крупных архитекторов того времени [2, с. 164]. Возможно, что выполнением внутренней храмовой отделки занимались местные резчики. Они уже имели опыт в изготовлении барочного убранства для усадеб Шереметевых в Вошажниково и Кусково [3, с. 216].

Информация по точному месторасположению филенок в храме отсутствует. Это дает основание подвергнуть сомнению факт того, что объекты принадлежат церкви Живоначальной Троицы села Вошажниково. Филенки могут являться декоративным убранством другого храма, ныне утраченного. Однако принадлежность объектов именно к этой церкви стилистически подтверждается сходством с сохранившимися элементами орнамента на поверхности иконостаса летнего храма.

Ранее считалось, что филенки принадлежат первому ярусу иконостаса. Однако изучив более подробно архивную фотографию (ил. 1), а также запросив детальные фотографии первого яруса, эта версия была отклонена. На архивной фотографии видно, что рельеф объемный и предположительно выполнен из дерева. Доказательством может служить наличие позолоты с полиментом на всей поверхности панелей и крепежи, находящиеся на местах утраченного рельефа. Филенки также могли быть частью престола, однако вся алтарная часть полностью утрачена, из-за чего нельзя подтвердить или опровергнуть эту мысль. Третьей, на данный момент более правдоподобной

версией стала принадлежность филенок к напольным киотам, вероятно, ныне утраченным.

Можно предположить, что рельеф выполнен оттисками по левкасу с ручной доработкой. Другая, более правдоподобная версия — резьба по левкасу. При изучении микрошлифов с рельефа было установлено, что левкас наносился послойно, около девяти раз. Таким образом, элементы были скорее вырезаны, без применения форм для оттисков. Это также подтверждается тем, что при наложении одного силуэта рисунка на другой они не будут совпадать.

На каждом объекте разная степень проработки деталей. Например, на филенке № 2 и № 3 на торцах центрального элемента ярко заметны зубцы, на филенке № 1 они полностью отсутствуют. Разницу характеров можно ярко считать с образов херувимов: на филенке № 2 спокойное, слегка строгое лицо, на филенке № 1 оно округлое и радостное.

Исходя из данного замечания, в ходе работы необходимо учитывать особенности каждого объекта. В некоторых местах слепок с другой филенки будет художественно неуместным. При восполнении утрат в материале помимо восстановления рисунка нужно будет воспроизвести манеру авторской доработки.

Для реконструкции необходимо разобрать орнамент на элементы. По центру композиции расположен элемент, напоминающий синтез пальметты и рокайля. Они оба могут иметь округлую форму из своеобразных лепестков и валюты. Однако в пользу теории о пальметте говорит ее силуэт. Выступ сверху элемента филенки № 3 сильно заострен и имеет посередине желобок, напоминая лист растения, вследствие чего в дальнейшем мы будем упоминать элемент, как пальметту.

Пальметта обрамлена листьями аканта, выходящими из валют и смыкающимися сверху композиции. Два овальных элемента соединяют ее с остальным рисунком. На овалах располагаются «бусины», такие элементы нередко являются частью конструкции и скрывают шляпки гвоздей. Однако в конструкции филенок отсутствуют гвозди, а под утраченными «бусинами» виднеется деревянная основа. Эти элементы также встречается внизу композиции. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что это простой декоративный элемент, находящийся на стыках форм и их.

Ниже изображен двукрылый херувим, на всех известных авторах статьи филенках его крылья обращены в левую сторону — это единственный ассиметричный элемент.

Остальное пространство заполнено растительным узором трехлистного аканта, из которого составлены более крупные формы, расходящиеся от центра композиции. Как правило, середина трехлистного аканта выше, внутренняя листовая пластина топорщится и короче двух других, тогда как наружная плотно прилегает и является средней по длине.

Объем утрат орнаментальной композиции на филенках № 1 и № 2 составляет 30–40 % от общей площади. Для последующего возможного использования этого объекта (или его копии) в качестве элемента украшения храма необходимо воссоздать общее композиционное решение.

Первым этапом (ил. 3) восстановления стал сравнительный анализ двух имеющихся филенок. Несмотря на то, что орнаментальная композиция сюжетно одинаковая, исполнение разнится, вследствие чего при наложении рисунка одной филенки на другую полного совпадения не будет: отдельные элементы различаются по форме и размерам и не соответствуют сохранившимся следам на грунте и металлизированном покрытии. По этой причине реконструкция была составлена с учетом особенностей каждого объекта.

На филенке № 2 в середине левой и правой сторон имеются частично утраченные листы аканты. С левой стороны памятника сохранился верхний листок, с правой — нижний. Однако если отзеркалить фрагменты и попытаться их совместить, то целостного изображения не получится — разные напряженность изгиба, толщина и манера исполнения. Еще больше разница проявляется при сравнении с филенкой № 1 — в ее левой части верхний листок двухчастный, а у основания аканта отсутствуют чашелистик, когда на филенке № 2 он присутствует с обеих сторон. Так, сравнивая каждый отдельный участок, на данном этапе удалось частично восстановить рисунок. Наиболее полноценно воспроизведен нижний край композиции.

На *втором этапе* (ил. 4) при более тщательном осмотре объектов были обнаружены следы на местах осыпавшегося грунта — участки темной древесины и цировка. Возможной причиной отличия тона древесины была разная высота грунта, из-за чего основа под рельефом впитала больше клея. Эти следы повторяют утраченный рельеф. Наиболее четко следы прослеживаются по верхнему и левому краям филенки № 2. Также темный след образует поля по краям лицевой стороны — в тех местах, где объекты, возможно, вставлялись в киоты. Эти «поля» являются границей композиции, вследствие чего орнамент располагается не по всей лицевой части, а с отступами в 1–1,5 см.

Одним из вариантов является изображение херувимов в верхних углах филенок. В верхнем левом углу филенки № 1 частично сохранился элемент предполагаемого «облака» с тиснением, аналогичным тиснению на крыльях херувима. В верхнем правом углу филенки № 2 также сохранилось «облако» с линиями цировки и участком темной древесины, похожим на очертание херувима. Подобные изображения могли располагаться по всем четырем углам, однако по имеющимся следам в нижних углах этот вариант нельзя подтвердить. Исследование на этом этапе поспособствовало восстановлению рисунка верхнего края.

Третьим этапом (ил. 5) вновь стала работа с аналогом. В процессе поиска дополнительных материалов была получена фотография третьей филенки из храма Живоначальной Троицы. На ней видны листы аканта, не сохранившиеся на двух других объектах. Силуэты этих листов прежде были определены по остаткам грунта и темным следам на древесине филенок № 1 и № 2 при втором этапе восстановления. Немаловажную роль сыграло обнаружение «бусин». Они не образуют силуэт, а лежат поверх рельефа на стыках листьев, что будет полезным в будущей работе, при восстановлении полностью утраченных элементов. На этом этапе была закончена работа по восстановлению верхней части орнамента.

Четвертый этап (ил. 6) наиболее творческий. Ранее не производилось восстановление нижних углов — в этих местах рельеф полностью утрачен на всех имеющихся филенках. Присутствуют только нечеткие следы, не диктующие рисунок. Несмотря на это, по ним можно считать общий масштаб и характер изображения. Было выбрано более подходящее композиционное решение, ориентируясь на направляющие следы и используя в качестве аналогов сохранившиеся элементы других филенок и орнаментов поверхности иконостаса.

Восстановленные части должны соответствовать авторской задумке — в центре композиции все листы аканта длинные, тогда как по краям они больше напоминают побеги. По левой и правой сторонам объекта имеются разные следы. Мы выбрали те, которые больше отвечали стилистике автора, и доработали по примеру отдельных фрагментов. Однако так как нет прямых доказательств, наша версия является лишь гипотезой.

Исследование является лишь подготовительным этапом перед восполнением орнамента мастикой. Так как по этике музейной реставрации нельзя восполнять элементы, подтвержденные лишь гипотезой [1, п. 9], то было выдвинуто несколько предложений. Одним из вариантов было восполнение ровно того количества рельефа, что есть на другой филенке. Однако так площадь восполнений относительно сохранившегося авторского рисунка была бы излишне велика. Поэтому было принято решение о частичном восполнении — будут воспроизведены элементы, позволяющие более целостно показать композиционный центр.

С учетом анализа, выполненного авторами статьи, будут проведены корректирующие работы неверных мастичных поновлений предыдущих реставраторов: на филенке № 1 с левой стороны объекта на элементе аканта одна из листовых пластин излишне заострена, а другая пропущена. На филенке № 2 грубо и не в полной мере восстановлен стебель аканта, восполнение не отвечает стилистике автора.

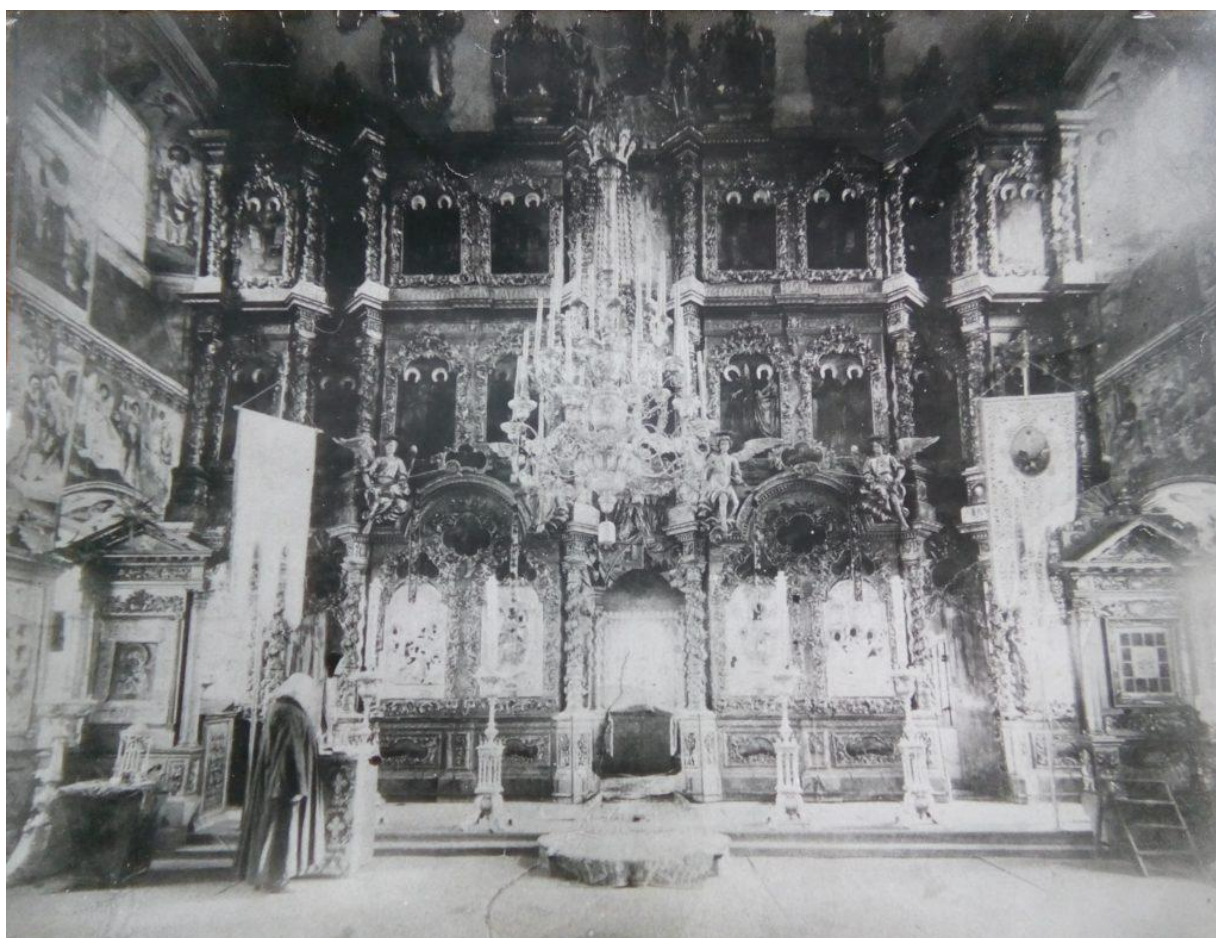
Проделанная работа позволяет выстроить более грамотный подход к реставрации памятника. Благодаря анализу художественного языка можно скорректировать не только неверные реставрационные мастичные вставки,

но и на этапе укрепления исправить поврежденный грунт, вернув его первоначальную форму с учетом авторской манеры исполнения. На протяжении всей работы над объектами возникали и опровергались некоторые версии, сопровождающие памятники в течение всей реставрации. В процессе поиска авторов иконостаса также были разобраны некоторые художественные неточности и их причины.

Литература:

1. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия), 1964.
2. Мельник А. Г. Иконостас, созданный в стиле рококо по проекту архитектора Карла Бланка в соборе Переславского Никитского монастыря // История и культура Ростовской земли — 2017. Ростов, 2018. С. 156–174.
3. Ойнас Д. Б. О планировке усадьбы Шереметевых в селе Вошажниково, 2000. С. 213–218.
4. РГИА. Ф. 1088. Оп. 7. Д. 560.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Летний храм Живоначальной Троицы. Фотография начала XX века



№1



№2

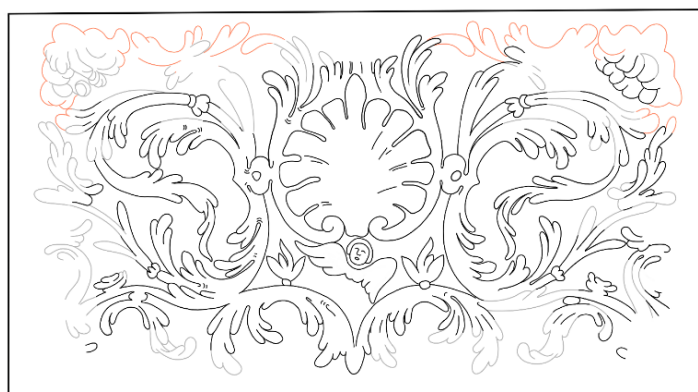


№3

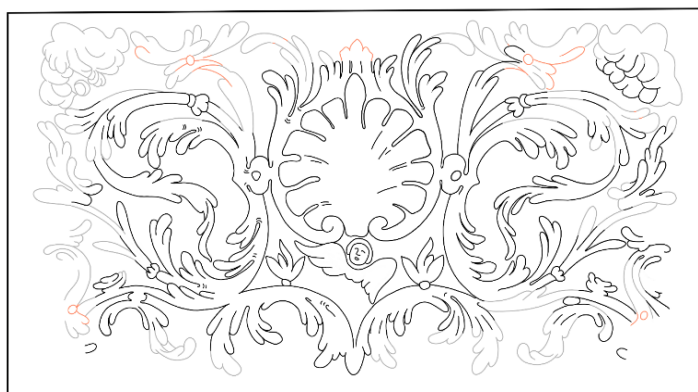
Ил. 2. Фотографии филенок



Ил. 3. Первый этап



Ил.4. Второй этап



Ил. 5. Третий этап



Ил. 6. Четвертый этап

Сведения об авторах:

Акентьева Анна Алексеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2 курс, кафедра живописи и реставрации; akentevanna@yandex.ru

Akenteva Anna Alekseevna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 2nd-year student, Painting and Restoration Department; akentevanna@yandex.ru

Бахматова Ангелина Владимировна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2 курс, кафедра живописи и реставрации; imggloss@mail.ru

Bakhmatova Angelina Vladimirovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 2nd-year student, Painting and Restoration Department; imggloss@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Еремин Дмитрий Александрович, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, доцент; r.dpi.ghpa@gmail.com

Eremin Dmitrii Aleksandrovich, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Associate Professor; r.dpi.ghpa@gmail.com

М. А. Брюквина, А. А. Григорьева

ПРАКТИКА ВОСПОЛНЕНИЯ УТРАТ В РЕСТАВРАЦИИ. ВОССОЗДАНИЕ ДЕКОРА ИЗ МАСТИКИ И ЗОЛОЧЕНИЕ

Утраты важных элементов на предметах прикладного искусства — часто встречающаяся проблема. Однако единого метода восстановления таких участков нет, поэтому данная работа — опыт студентов по воссозданию объемного декора, включая анализ видов формовочных масс, изучение старинного рецепта приготовления мастики и особенностей работы с ней. Также описан процесс подготовки изделия к нанесению металлизированного покрытия и сложности при работе с поталью и позолотой, возникающие у начинающих специалистов.

Ключевые слова: реставрация декоративно-прикладного искусства, утраченные элементы объемного декора, рецепт мастики, стоматологическая масса Speedex Putty, снятие форм, создание слепков, золочение, поталь.

М. А. Briykvina, A. A. Grigoreva

THE PRACTICE OF REPLENISHING LOSSES IN RESTORATION. RECREATING THE MASTIC DECOR AND GILDING

The loss of important elements on objects of applied art is a common problem. However, there is no single method for restoring such areas, therefore this work is the experience of students in recreating a three-dimensional decor, including the analysis of types of molding masses, the study of the recipe for making mastic according to an ancient pattern and the features of working with it, as well as the process of preparing for metallized coating and difficulties when working with enamel and gilding that arise from novice specialists.

Keywords: restoration of decorative and applied art, lost elements of three-dimensional decor, mastic recipe, Speedex Putty dental mass, removal of molds, creation of casts, gilding, Dutch metal.

Целью данной работы является изучение и практика метода воссоздания объемного декора на предметах прикладного искусства. Выбор темы был обусловлен тем, что в работе часто приходится сталкиваться с утратами на деревянных резных золоченых рамах, которые можно было бы воссоздать с разрешения реставрационного совета. К примеру, если на поверхности рамы присутствует сохранившийся элемент повторяющегося орнамента, то с помощью создания его копии можно восстановить

утраченный. Данный метод позволяет приблизить объект к его историческому облику, что очень важно для дальнейшей реставрационной практики, поэтому было принято решение изучить его как с теоретической, так и с практической стороны. Для исследования были взяты:

1. резной деревянный фрагмент орнамента с растительным мотивом;
2. угловой декоративный элемент;
3. гипсовый слепок, снятый с деревянного резного стула с маскаронном в виде головы льва.

Для копирования был выбран метод формовки. Его суть заключается в создании формы, снимаемой с оригинала, в которую затем помещается материал для воссоздания фрагмента. По прошествии определенного времени слепок извлекают и оставляют для полного застывания.

Существует множество видов формовочных масс. Чаще всего они предназначены для использования в строительных отделочных работах, либо в сфере медицины и стоматологии. Наиболее используемые из них в реставрации:

1. *Силиконовый компаунд* (жидкий формовочный силикон) — двухкомпонентный материал, состоящий из силиконовой основы (компонент А) и отвердителя (компонент Б) на платине или на олове. Основа — однородная вязко-текучая масса различных цветов. Отвердитель — бесцветная или окрашенная жидкость. После смешивания силиконовая смесь затвердевает при комнатной температуре до резиноподобного состояния. Наиболее распространены составы под названиями «Виксинт» и «Пэнтэласт», более того, производитель компаундов — отечественный.

Но существуют и минусы работы с приведенными материалами. К примеру, некоторые серии «Пэнтэласта» подвержены усадке. Во избежание этого рекомендуется брать именно 750 серию. Однако и здесь существует нюанс: с некоторыми материалами состав несовместим. Амино- и серосодержащие материалы, а также оловосодержащие соли будут вызывать ингибирование (отравление) катализатора и предотвращать затвердевание формовочной массы. Один из таких материалов — пластилин. Поэтому для предотвращения ингибирования компонента Б принято использовать разделительный состав на основе воска. Также они не очень удобны тем, что в изначальном состоянии — жидкие, и для их использования необходимо ставить кожух на мастер-модель [5]

2. *Стоматологические оттискные массы* используются в стоматологии при создании оттиска зубов для протезирования. В своем составе также имеют два компонента: силиконовую массу и активатор. В первоначальном состоянии пластичны, не растекаются, что очень удобно при нанесении массы на модель. Но работать с ними нужно быстро: при добавлении активатора в силикон уже начинается процесс отвердевания, и за 1,5–2 минуты масса должна быть не только смешана, но и нанесена на поверхность. Время застывания на поверхности — всего 2–3 минуты, что является несомненным плюсом. Исходная форма получается довольно

плотной, но в то же время эластичной. Минус данных составов — это наличие небольшой усадки, что ограничивает время использования формы до 7 дней. Затем она начинает медленно и незначительно деформироваться. Данные массы встречаются в основном у зарубежных производителей. Например, к ним относится швейцарский продукт под названием Speedex Putty [5].

3. *Мастика*. Изготовление форм из мастики — наиболее классический и древний метод. Масса готовится вручную из органических материалов. В результате получается пластичная субстанция, которую накладывают на мастер-модель и затем, по прошествии 10–15 минут, снимают. Способ хорош тем, что формы из мастики получаются очень прочными и не требуют использования кожухов во время накладки массы на мастер-модель.

Однако существуют и минусы. Во-первых, процесс приготовления мастики очень длительный. Во-вторых, необходимо учитывать температурно-влажностный режим при работе с массой. Например, в холодном помещении мастика начинает мгновенно затвердевать и не поддается наложению на модель. Также высокая вязкость не всегда позволяет точно отпечатать все изображение. В-третьих, существует риск образования трещин в модели. Высокое натяжение во время высыхания слоя может привести к растрескиванию и образованию кракелюра. Таким образом, создание форм из мастики — трудоемкий процесс. Поэтому в современной реставрации данный способ используется крайне редко.

Появление мастик, используемых для изготовления лепного декора, а также применявшихся для имитации декоративной резьбы на рамах, берет начало в XVIII веке. Стремление к дешевизне материалов, к уменьшению времени на изготовление предметов и к упрощению технологий создания сложносплетенных резных украшений привело к поиску более доступных материалов для декорирования рам.

В отличие от гипса, из которого также изготавливались накладные орнаменты, мастика была менее чувствительна к механическим воздействиям и не так хрупка. Накладной декор, который пробовали изготавливать из папье-маше, был таким же непрочным, как гипс, легко деформирующимся, ломким и расслаивавшимся. Поэтому широко используемой техникой в отделке рам с конца XVIII — начала XIX вв. стала мастика. Впоследствии рецептурами мастики стали пользоваться для восполнения утрат орнаментов и декора на произведениях декоративно-прикладного искусства [3]

В Государственном Русском музее был разработан свой рецепт мастики, который применяется уже длительное время.

Для создания мастики понадобится:

- 100 г мездрового сухого клея,
- 200 мл воды,
- 5 г детского тертого мыла,
- 7–8 г разорванного алигнина,
- 1,5 столовые ложки лака «ПФ-21»,

- 10 капель катамина АБ,
- 1 кг мела.

Следуя этому рецепту, необходимо сварить 50 % мездровый клей, предварительно замоченный в воде на 8–10 часов. Во время варки емкость должна быть прикрыта крышкой, чтобы вода не испарялась. По истечении двух часов в клей добавляется детское мыло, которое является эмульгатором, то есть дает возможность смешаться всем ингредиентам. После его расхождения в раствор добавляется мелко разорванный алигнин, также подготовленный заранее, а именно размоченный в воде и отжатый. Смесь следует варить до однородной кашеобразной массы.

Следующий этап — добавление пентафталевого паркетного лака «ПФ- 21». Он отвечает за адгезию материала и противодействие ультрафиолетовым лучам, то есть форма с течением времени на свету не растрескается.

Важным компонентом мастики является катамин АБ, выступающий антисептиком и не допускающий гниения мастики, появления на ней плесени.

После образования однородной массы можно приступать к добавлению мела. Мел высыпается в емкость, формируется небольшая горка. В центре делается углубление, в которое постепенно выливается клей. Он напитывает частицы мела настолько, насколько нужно, поэтому не стоит бояться того, что мела может быть слишком много. Когда масса будет напоминать эластичный пластилин, добавление мела прекращается (ил. 1).

Приготовленная мастика в реставрационной практике используется для трех целей:

1. снятие при помощи мастики формы с гипсового слепка,
2. заполнение мастикой снятой с рамы силиконовой формы резного рельефа,
3. заполнение мастикой снятой с гипса формы.

Снятие формы с гипсового слепка. Для этого поверхность объекта не нужно заранее подготавливать, так как мастика не прилипает к гипсу. Раскатывается необходимое количество массы и накладывается на предмет вплотную к рельефу объема. По истечении 15–20 минут, когда материал схватится, его необходимо отделить от гипсового слепка и оставить досыхать уже отдельно от предмета. На этом создание формы из мастики закончено.

Для того, чтобы на практике опробовать разные материалы, авторами были сняты формы при помощи стоматологической оттискной массы «Спидекс Патти».

Создание формы с помощью оттискной массы. Для снятия формы стоматологической массой поверхность объекта необходимо подготовить. Для начала удаляются все поверхностные загрязнения. Затем участок покрывается тонким слоем льняного масла для того, чтобы стоматологическая масса не осталась в углублениях рельефа. Важно, чтобы не возникло затеков. После обработки объекта нужно подготовить саму

массу. Для этого силикон смешивается с активатором в пропорции 4:1 соответственно и тщательно разминается в руках. Получившаяся смесь накладывается на нужный участок и аккуратно прижимается к рельефу. Спустя 2–3 минуты форму можно снимать с поверхности.

Создание копий элементов декора из мастики. Для того, чтобы сделать слепок с форм, приготовленных из стоматологической оттискной массы, поверхность необходимо покрыть льняным маслом, чтобы материал не остался в глубоких участках формы. После этого мастика тщательно прижимается к форме так, чтобы она не сильно выходила за края. Когда края слепка посветлеют, он вынимается из формы. Пока мастика не высохла до конца, необходимо довести слепок до законченного состояния. А именно уточнить рельеф в местах, которые недостаточно пропечатались и загладить поверхность при помощи реставрационных инструментов, например, скальпелей или стоматологических зондов. Во время этих работ используемые инструменты периодически смачиваются теплой водой для того, чтобы слепок было легче обрабатывать. Если мастика полностью высохла, можно осторожно дошлифовать поверхность, следя за тем, чтобы рельеф не стачивался (ил. 3).

Для снятия слепка с мастичной формы нужна определенная подготовка поверхности. Форму необходимо покрыть слоем шеллака, а затем льняным маслом. Только после этого она заполняется мастикой. Как только края слепка посветлеют, можно вынимать его из формы. После этого также необходимо провести доводку формы инструментами (ил. 2)

Следующий этап работы — покрытие оттисков металлизированным слоем, который часто встречается в практике реставрации предметов прикладного искусства.

Для этой цели было решено взять золото и поталь.

Первым и очень важным этапом является подготовка поверхности предмета.

Поэтому сначала предметы декора покрываются тремя слоями шеллака, между нанесением которых должно пройти 3 часа. По истечении суток на предметы наносится специальный материал, создающий клейкий слой. В качестве него использовалось три лака: лак «Мордан», лак «Кельнер» и синтетический лак «Микстион» (ил. 4).

1. Лак «Мордан» — это масляный лак на натуральной основе. На всю поверхность слепка головы льва тонким слоем без затеков наносился лак «Мордан». Если нанести слишком толстый слой, золото «утонет» в нем, изделие лишится блеска, а если «Мордана» окажется мало, золото не приклеится к поверхности. Спустя три часа, как только образовался отлив, металл (в данном опыте поталь) аккуратно укладывается на поверхность. Он располировывается кусочком ваты или мягкой синтетической кистью (ил. 6).

2. Лак «Кельнер». Для отработки методики он использовался для работы над угловым декоративным элементом. Данному лаку для просушки достаточно 15 минут. Он также наносится тонким слоем. По прошествии нужного времени наносится золото. После чего поверхность разравнивается круговыми движениями с помощью кусочка ваты.

3. Лак «Микстион» — это клеящая смесь на спиртовой основе. Лак был нанесен на резной деревянный фрагмент орнамента с растительным мотивом. Эта деталь покрывалась поталью. Она является более плотным материалом, в отличие от золота. Поэтому при покрытии им рельефных форм возникают сложности: поталь не способна прочувствовать объем предмета, она не укладывается в углублениях и все-таки больше подходит для плоских поверхностей.

После того, как все пласты золота и потали были уложены и отполированы, образцы были покрыты защитным слоем лака (ил. 5).

Все экспериментальные образцы из гипса и мастики были самостоятельно изготовлены студентами с применением различных материалов для оттиска формы — мастики, стоматологической оттисковой массы, силиконового компаунда. Были опробованы на практике различные клеи для золочения и металлизированные покрытия. Результат получился хорошим во всех случаях, но со своими достоинствами и недостатками. В реставрации предметов декоративно-прикладного искусства очень важно отрабатывать методики воссоздания элементов декора. В каждом конкретном случае необходимо находить наилучшие сочетания материалов, научиться выдерживать правильный температурно-влажностный режим и тренироваться в работе с металлизированными покрытиями, прежде чем использовать полученные слепки для установки на исторически значимые памятники прикладного искусства.

Литература:

1. Мукин И. М. Музейная реставрация мебели. СПб., 2003. 288 с.
2. Ротанова В. А., Мочалова А. С., Торопова А. И., Макарова К. С. Материалы, необходимые в процессе реставрации деревянной мебели // Современные научные исследования и инновации. 2018. № 8. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2018/08/87273> (дата обращения: 20.04.2024).
3. Севастьянова Е. А. Специфика реставрации рам // ГРМ. URL: <http://www.cadreantique.ru/spetsifika-restavratsii-ram-e-a-sevastyanova-grm/> (дата обращения: 10.12.2023).
4. Сенаторов Н. Я., Коршунова А. П., Муштаева Н. Е. Лепные работы. М.: Высшая школа, 1982. 224 с.
5. Силиконовый компаунд: что нужно знать // Folicast. URL: <https://folicast.ru/news/silikonovyy-kompaund-chto-nuzhno-znat/> (дата обращения: 10.12.2023).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Готовая мастика



Ил. 2. Слпок гипсовой головы льва



Ил. 3. Слпок углового фрагмента рамы



Ил. 4. Материалы для золочения



Ил. 5. Золоченые элементы объемного декора из мастики



Ил. 6. Золоченый слепок гипсовой головы льва из мастики

Сведения об авторах:

Брюквина Мария Андреевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 3 курс, кафедра живописи и реставрации; mariyabriykvina@gmail.com

Brjukvina Marija Andreevna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 3rd-year student, Painting and Restoration Department; mariyabriykvina@gmail.com

Григорьева Анастасия Артемовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, 3 курс, кафедра живописи и реставрации; grigorevaa422@gmail.com

Grigoryeva Anastasija Artemovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 3rd-year student, Painting and Restoration Department; grigorevaa422@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Березина Анастасия Сергеевна, преподаватель кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; berezinatwin@gmail.com

Berezina Anastasia Sergeevna, Lecturer at the Painting and Restoration Department, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz; berezinatwin@gmail.com

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ РИСУНКА ХУДОЖНИКА ДОМОГАЦКОГО «ОБНАЖЕННАЯ ФИГУРА» С ПРИМЕНЕНИЕМ ГЕЛЕВЫХ СИСТЕМ

Ключевой аспект проведенной реставрации был сфокусирован на максимально щадящем воздействии применяемых методик и составов на бумажную основу и рисунок. Благодаря применению гелевых систем, которые в последнее время достаточно широко внедряются в разные реставрационные специализации, удалось выполнить реставрацию памятника, минимизировав стрессовое воздействие на волокна бумаги. Помимо этого, метод можно считать приоритетным при работе с так называемыми сыпучими техниками благодаря отсутствию прямого контакта с водой.

Ключевые слова: реставрация, произведение графики, рисунок итальянским карандашом, гелевые системы в реставрации графики, агар- агар.

K. K. Volkov

THE EXPERIENCE OF RESTORATION OF THE DRAWING “NUDE FIGURE” BY DOMOGATSKY USING GEL SYSTEMS

The key aspect of the restoration was focused on the gentlest effect of the applied techniques and formulations on the paper base and drawing. Thanks to the use of gel systems, which have recently been widely implemented in various restoration specializations, it was possible to restore the monument, minimizing the stress effect on paper fibers. In addition, the method can be considered a priority when working with so-called bulk techniques due to the lack of direct contact with water.

Keywords: restoration, graphic art, Italian pencil drawing, gel systems in graphic restoration, agar- agar.

Рисунок итальянским карандашом «Обнаженная фигура» (74,5 x 42,2 см) был, вероятно, исполнен в 1875 году в Императорской Академии художеств (ил. 1.). В 1925–2020 годах рисунок был передан в дар Московскому государственному техникуму изобразительных искусств памяти Восстания 1905 года (прежнее название Московского академического художественного училища). В 2023 году было принято решение о проведении реставрации этого рисунка на кафедре реставрации в стенах училища.

Реставрационным работам предшествовало исследование касательно авторства данного рисунка. Единственным источником, позволяющим судить о нем, является подпись на оборотной стороне: «Императорская Санкт. Петербургская Академия Художеств рисунок обнаженной фигуры 1875 г. Домогацкий», где, вероятно, написана фамилия художника без инициалов (ил. 2). В истории XIX–XX веков есть два художника, носящих эту фамилию: Домогацкий Владимир Николаевич (1876–1939 гг.) и Домогацкий Владимир Владимирович (1909–1986 гг.), и, к сожалению, оба они на роль исполнителя данного рисунка не подходят. Во-первых, эти художники не учились в Императорской Академии художеств. Во-вторых, оба художника родились позже даты исполнения рисунка, написанной на его оборотной стороне — «1875 г.». Но самое интересное, что в списке всех учеников, окончивших Академию художеств, вообще нет фамилии «Домогацкий» [3]. Поэтому полное имя автора с его биографией для нас остаются сокрытыми.

В центре листа изображен позирующий обнаженный мужчина, опирающийся на палку. Рисунок выполнен итальянским карандашом по фактурной рисовальной бумаге в классической академической манере рисунка XIX в. Мужчина изображен легко и без лишних деталей, все в рисунке строго подчинено скульптурной передаче формы, анатомии и объема. Свет, тень и тон в изображении отходят на второй план, они строго служат и подчиняются форме. Рисунок воплощает в себе царство холодного, светлого разума, чувства и эмоции вторичны.

В ходе истории бытования лист был запылен и деформирован, по краям располагались небольшие утраты и отверстия от крепления листа булавками, а также большое количество фигурных разрывов различной протяженности и направленности. Присутствовало множество мелких и крупных заломов и изломов. Бумага по краям произведения была загрязнена, по углам наличествовали следы захвата пальцами. В левом нижнем и верхнем углу произведения четко прослеживались небольшие затеки с выраженными волнистыми краями, а также небольшое жировое пятно округлой формы с размытыми плавными краями. Нижнюю часть листа покрывало множество мушиных засидов. Крупные разрывы были подклеены с оборотной стороны двумя фрагментами плотной бумаги прямоугольной формы, клеем, который от времени сильно пожелтел.

В результате проведенных реставрационных исследований выяснилось, что клей, которым подклеены фрагменты плотной бумаги с оборотной стороны рисунка, водорастворим, а его РН равен 6. Также выяснилось, что бумага, на которой выполнен памятник, содержит лигнин, а ее показатель кислотности равен 6.

Традиционно реставрационные мероприятия были начаты с удаления поверхностных загрязнений. При помощи медицинского глазного скальпеля проведено удаление мушиных засидов, ослаблены края затеков и поверхность жирового пятна.

Важным аспектом, который необходимо было учитывать при работе, было наличие фактуры бумажной поверхности, характерной для рисовальной бумаги. Это диктовало необходимость выбора методики работы, не влияющей на ее структуру, поскольку фактура бумаги является важной характеристикой графического объекта и зачастую обеспечивает ему своеобразие и выразительность. В этой связи реставрационным советом было принято решение реставрацию провести с применением гелевых пластин из агар-агара для минимизации стресса бумажной основы.

История применения гелей в реставрации начинается с экспериментов биохимика и реставратора Ричарда Волберса, который применял гелевые системы в реставрации масляной живописи еще в 80-е годы XX века в США [2]. Далее его методики были опробованы специалистами и других специализаций и сейчас используются повсеместно. Огромную научно-исследовательскую работу по применению гелей и их воздействию на бумагу провели итальянские реставраторы Симонелла Ланучелли (Lanucelli) и Сильвия Сотжи (Sotgiu) из Центрального института реставрации и консервации архивного и библиотечного наследия в Риме [1]. Как показали многочисленные исследования, основное преимущество гелевых систем в реставрации графики — щадящее воздействие на структуру бумаги. Оно заключается в том, что увлажнение происходит на капиллярном уровне — постепенно и равномерно и не приводит к деформации волокон целлюлозы. Это свойство гелей обеспечивает большое преимущество при работе с фактурными поверхностями бумаги, так как не видоизменяет их. Гель может как втягивать и вбирать в себя вещество (при промывке), так и отдавать и проводить (при химической обработке). В современной реставрационной практике в основном применяют гели из геллановой камеди (внеклеточный полисахарид, продуцируемый микроорганизмами *Sphingomonas elodea*), и агар-агара (коллоидный полисахарид, извлекаемый из красных водорослей).

Агар-агар в настоящее время является одним из наиболее распространенных гелей (в силу эффективности, относительной дешевизны и возможности многократного использования). Именно его было решено применить для демонтажа наклеек и последующей промывки от продуктов распада.

Для демонтажа фрагментов плотной бумаги с оборотной стороны памятника были приготовлены гелевые пластины по их форме. Для разных целей и разных характеристик бумаги концентрация геля, как правило, подбирается индивидуально. Учитывая высокую степень проклейки бумаги и необходимость локального воздействия, было решено применять пластины, изготовленные из геля 4 % концентрации. Процесс заключался в следующем: из агар-агара, разведенного с водой в пропорции 4 г на 100 мл воды, был приготовлен раствор, он тщательно размешивался и разогревался до загустения, после чего сразу же отливался в пластиковые формы, в которых он застывал в течение 5–10 минут. Полученная гелевая пластина имела упругую пружинящую желеобразную структуру. Дополнительное удобство

при работе с гелями выбранной концентрации обеспечивается еще и тем, что их можно нарезать на небольшие части любого размера и формы. Таким образом, можно осуществлять строго локальное воздействие, например, при удалении пятен, затеков и пр.

В процессе демонтажа наклеек памятник был уложен лицевой стороной вниз на подложку из микалентной бумаги. Сверху на приклеенные к его оборотной стороне фрагменты бумаги уложены гелевые пластины из агар-агара, вырезанные по размеру данных фрагментов. Пластины оставлены в таком состоянии на 4 часа под грузом для плотного прилегания. В результате монтировочный клей набух, и фрагменты бумаги с легкостью были демонтированы с оборотной стороны памятника при помощи скальпеля. Остатки клея были аккуратно собраны скальпелем и ватными тампонами.

Далее нужно было провести промывку от продуктов распада бумажной основы. Поскольку памятник выполнен в оригинальной технике итальянским карандашом, была выбрана та же концентрация геля, что и для демонтажа наклеек — 4 %. Будучи достаточно жесткой, пластина, отлитая из такого геля, обеспечит равномерное и деликатное увлажнение, не позволив сдвинутся частицам пигмента, которым выполнен рисунок. Пластина укладывалась только с оборотной стороны листа. Она была изготовлена в размер рисунка способом, описанным ранее. На гелевую пластину лицевой стороной вверх уложен памятник, предварительно увлажненный в камере отдаленного увлажнения (ил. 3). Отдаленное увлажнение было необходимо для лучшего прилегания бумажной основы к поверхности геля и для минимизации риска возникновения затеков. Затем сверху была уложена реставрационная пленка Hastaphan RN 36, плотность 51 г/м², защищающая рисунок от механических повреждений, а на нее — доска с грузом, чтобы оборотная сторона памятника как можно плотнее прилегала к гелевой пластине и промывка производилась равномерно (ил. 4). В таком виде памятник оставлен на 4 часа.

По прошествии 4 часов компресс был разобран, и оборотная сторона памятника медицинским шпателем была аккуратно отделена от гелевой пластины. Гелевая пластина довольно эффективно вытянула на себя продукты распада из памятника, чему свидетельствовал ее насыщенный желтый цвет. После окончательного высыхания бумажной основы стало очевидно, что существенно ослабли следы затеков, она выровнялась, стала более пластичной и осветлилась по тону.

Так как было принято решение исключить общее увлажнение листа, восполнение утрат проводилось методом наращивания. Была подобрана рисовальная бумага, идентичная по фактуре, плотности и цвету. Авторский лист был расположен на поверхности светового стола. На утраченный участок накладывался фрагмент подобранной бумаги, добиваясь совпадения по направлению волокон и по фактуре. Контур утраты авторского листа обводился остро заточенным графитным карандашом по бумажной вставке с напуском 0,3 см. Далее изготавливалась выкройка утраты путем стачивания

излишков бумаги, в том числе карандашная линия стыковки, напуск затачивался глазным скальпелем с лицевой стороны. Край утраты на авторском листе слегка стачивался скальпелем с оборотной стороны и промазывался 5 % крахмальным клеем. Далее подготовленный фрагмент вставочной бумаги накладывался поверх авторского листа по контуру утраты и приглаживался косточкой. После чего шов промазывался 4 % крахмальным клеем и укреплялся полоской реставрационной японской равнопрочной бумаги 6 г/м². Затем на место восполненной утраты устанавливался местный пресс на 30 минут, состоящий из нетканого полотна Hollitex, сукна, дощечки и груза, установленного сверху. После высыхания и стабилизации клея груз убирался с восполненной утраты.

Разрывы укреплялись японской бумагой (9 г/м²) и крахмальным клеем 4 % концентрации в месте надписи карандашом, по возможности, не заходя на нее с оборотной стороны памятника. Там, где разрывы листа более жесткие, они укреплялись более плотной японской бумагой 12 г/м².

После всех проведенных мероприятий сохранилась некоторая общая деформация основы, которую можно было устранить только прессованием. Для качественного выполнения процедуры предварительно лист был увлажнен бесконтактным способом. Несколько слов стоит уделить изготовленной для этой работы камере удаленного увлажнения. Она была сооружена из подручных материалов, а именно из двух пластиковых кювет для промывки.

В нижнюю кювету наливалась вода на 1–2 см от дна. Сверху кюветы от края до края туго натягивались нити крест-накрест, края которых удерживались грузами за пределами кюветы. Так, образовалась сетка, на которую и был положен памятник. Сверху конструкция накрывалась другой кюветой аналогичного размера. В таком положении памятник находился в течение часа и был равномерно увлажнен без прямого контакта с водой.

Затем произведение во влажном состоянии лицевой стороной вверх помещалось в пресс между сухими шерстяными сукнами, изображение прикрывалось микалентной бумагой. Рисунок находился в прессе до полной стабилизации и по прошествии двух недель был переложен в сухой пресс.

После завершения технической реставрации памятника был произведен замер кислотности бумажной основы в местах прежнего нахождения наклеек и на свободном участке. Данные измерения показали, что в результате промывки гелевой пластиной произошло увеличение показателя РН до 7 на обоих участках, что свидетельствует о нейтрализации кислотности бумажной основы и не меньшей эффективности этого метода, чем традиционная промывка водой.

Выполнено тонирование восполненных фрагментов бумаги при помощи цветных карандашей Derwent и Faber Castell (ил. 5, 6).

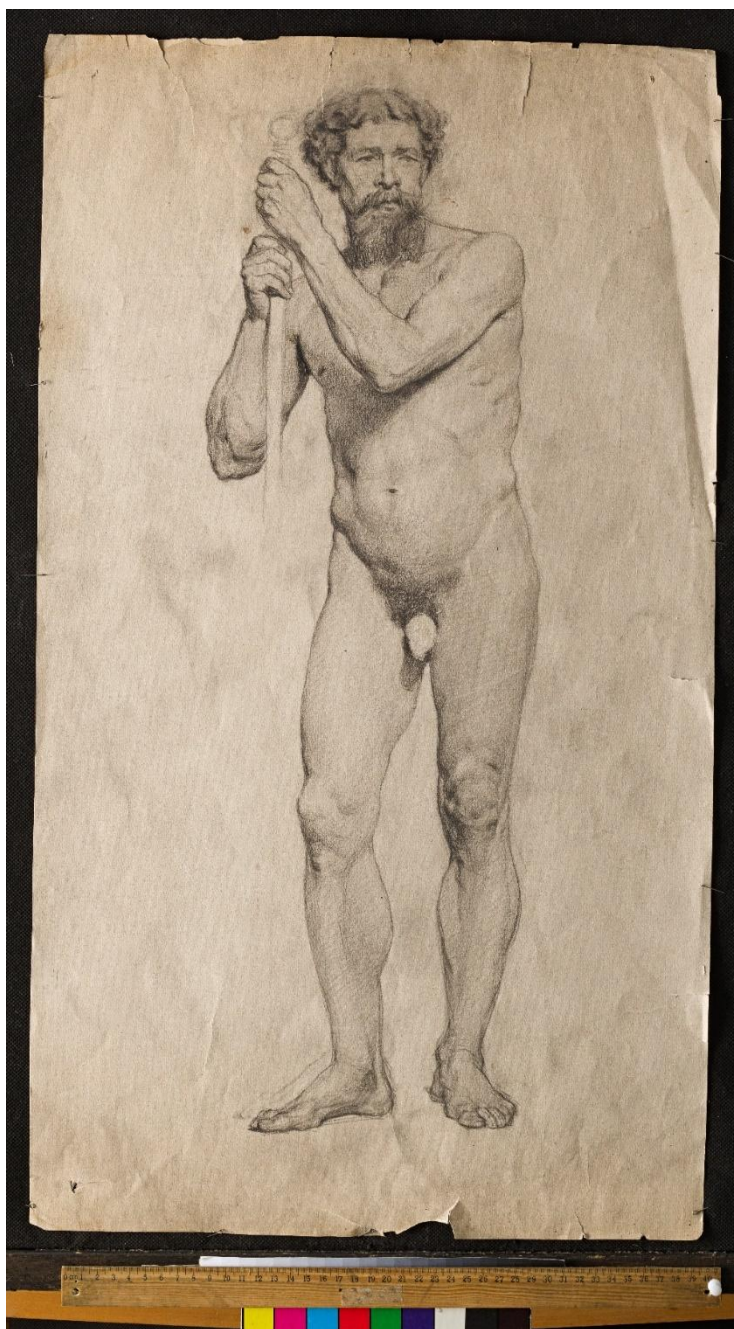
В результате проведенной работы опытным путем установлено, что гелевые пластины из агар-агара эффективны в работе с фактурными бумажными поверхностями и не приводят к изменениям их структуры.

Удалось деликатно провести демонтаж бумажных наклеек с полной выборкой клея из бумажной основы без чрезмерного увлажнения. Выполнена промывка от продуктов распада, обеспечившая нейтрализацию кислотности бумажной основы, и, как следствие, ее осветление и пластификацию. Проведенная фотофиксация в прямых и косых лучах до и после реставрационных мероприятий, продемонстрировала отсутствие изменений поверхности бумажной основы, а также полную сохранность пигмента, которым выполнен рисунок, что является важным показателем качества реставрационных работ.

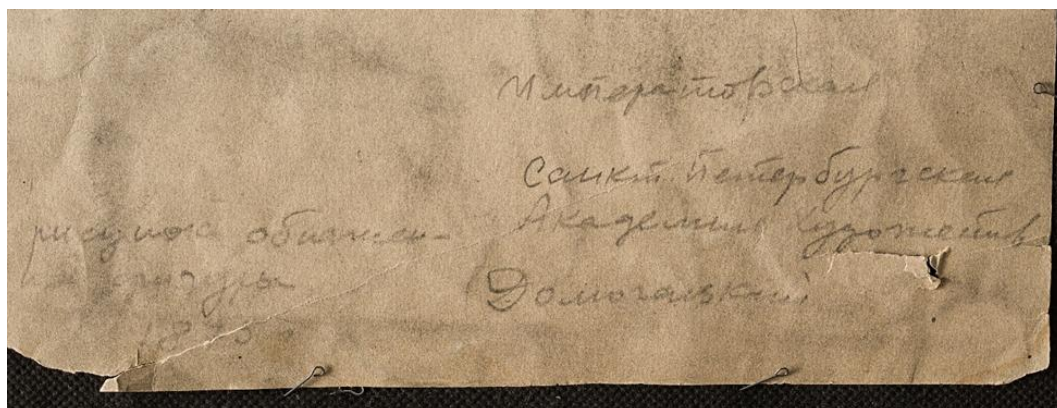
Литература:

1. Алешкина Е. И. Гелевые системы как методы работы с поверхностными слоями станковой масляной живописи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 1 (87). С. 106–112.
2. Художники народов СССР. Библиографический словарь. М., 1976.
4. Banik G., Bruckle I. Paper and Water. A Guide for Conservators. Butterworth-Heinemann, 2012.
5. Lannucelli S., Sotgiu S. Wet Treatments of Work of Art on Paper with Rigid Gellan Gels // The Book and Paper Graund Annual. 2010. № 29. P. 25–39.
6. Stavroudis C., Blank S. Solvents and Sensibility // WAAC Newsletter. 1989. Vol. 11. № 2. Pts. I–III. P. 2–10.
7. Wolbers R. Cleaning Painted Surfaces: Aqueous Methods. London: Archetype Publications, 2000.

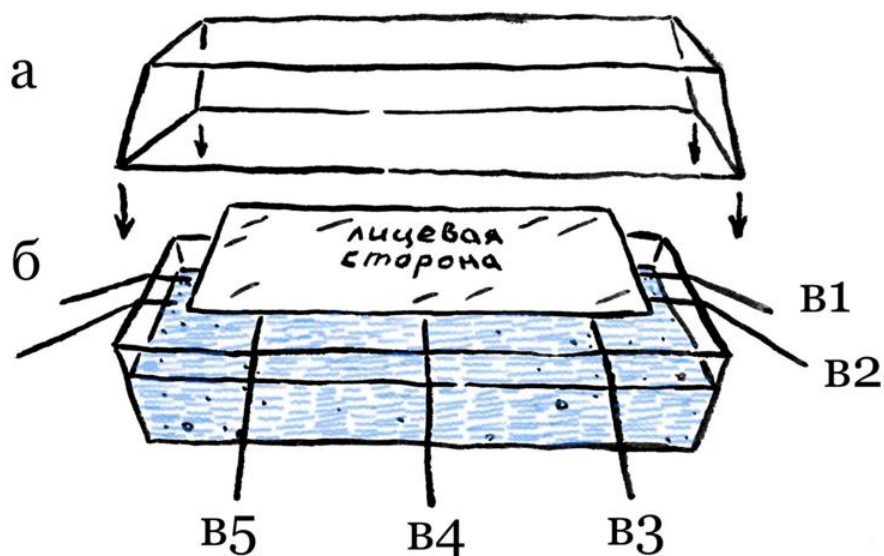
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны памятника до реставрации

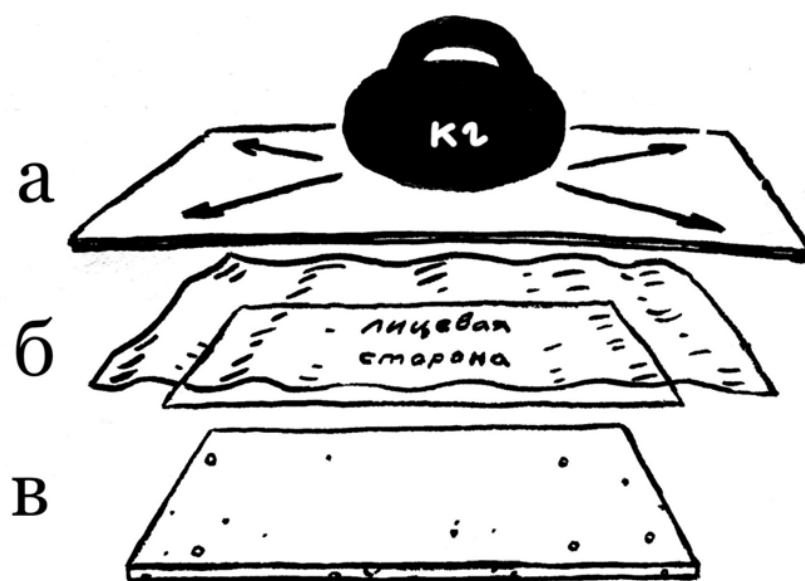


Ил. 2. Фрагмент оборотной стороны с надписью до реставрации



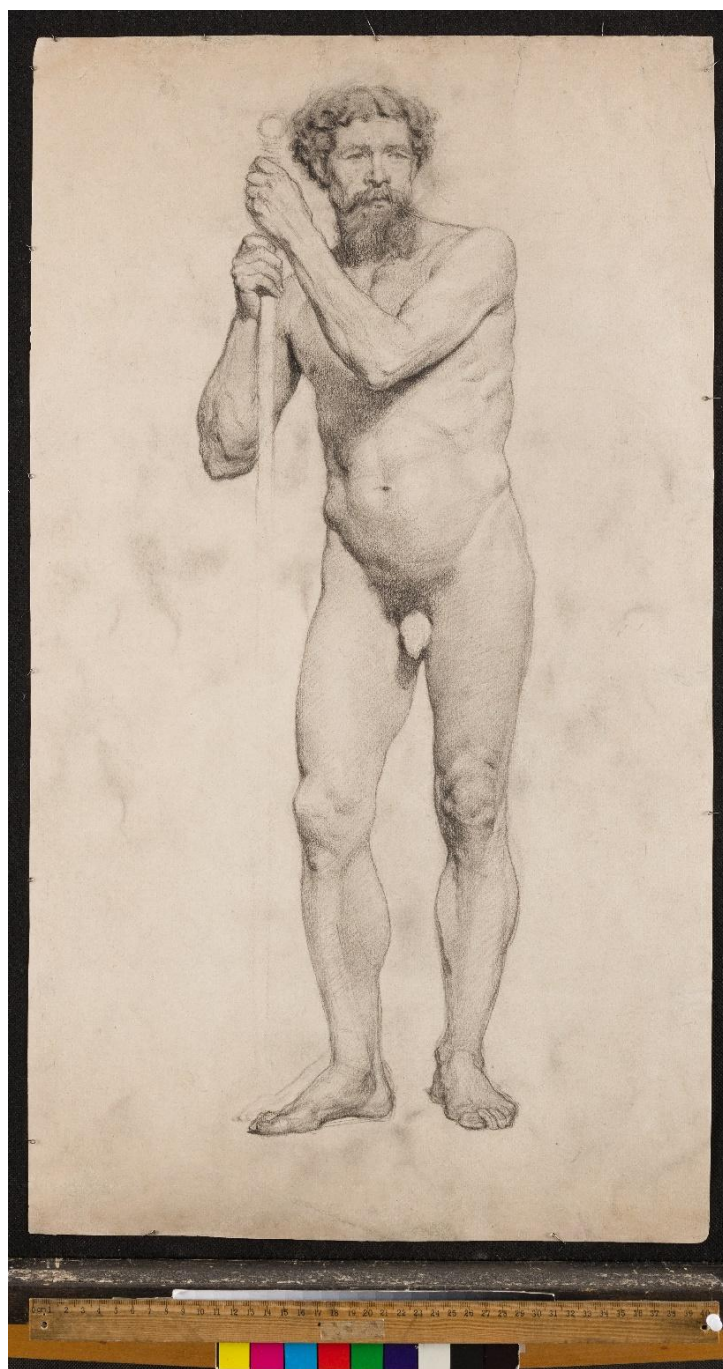
а - камера удаленного увлажнения, состоящая из ванны, наполовину наполненной водой, сетки, натянутой по краям ванны и верхней крышки
 б - памятник уложенный над водой на натянутые нити
 в 1, 2, 3, 4, 5 - перекрестно натянутые нити, образующие сетку

Ил. 3. Камера удаленного увлажнения

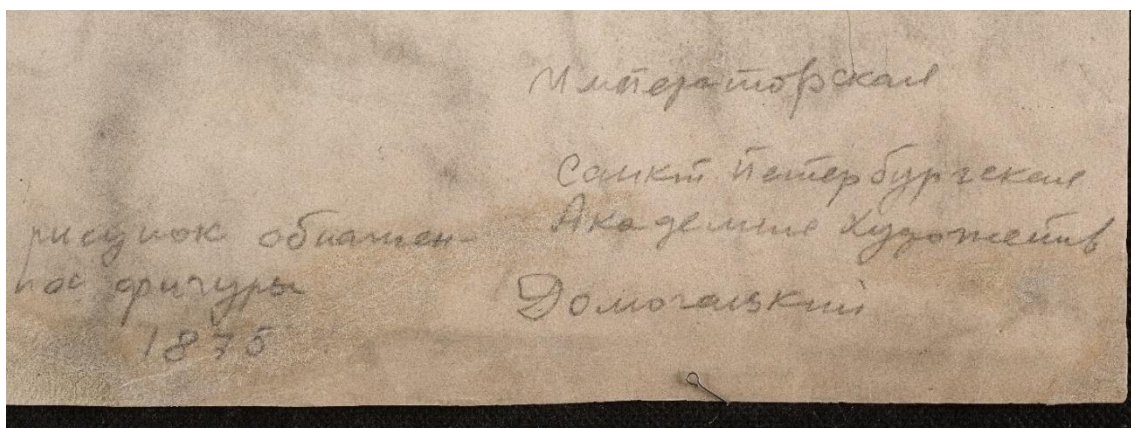


а - пластина с грузом
 б - памятник, уложенный на гелевую пластину обратной стороной и укрытый пленкой гастофан с микалентной бумагой, для защиты рисунка
 в - гелевая пластина из агар-агара, отлитая по размеру памятника

Ил. 4. Промывка памятника от продуктов распада гелевой пластиной из агар-агара



Ил. 5. Общий вид лицевой стороны после реставрации



Ил. 6. Фрагмент оборотной стороны с надписью после реставрации

Сведения об авторе:

Волков Константин Константинович, Московское академическое художественное училище, 4 курс, отделение реставрации; Volkov.K.04@mail.ru

Volkov Konstantin Konstantinovich, Moscow Academic Art College, 4th- year student, Department of Restoration; Volkov.K.04@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Темерина Ольга Сергеевна, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря, художник-реставратор графики высшей категории, заместитель генерального директора по научной, методической и выставочной работе; temerina@yandex.ru

Temerina Olga Sergeevna, The Grabar Art Conservation Center, highest category Restorer of Graphic, Deputy General Director for Scientific, Methodological and Exhibition Work; temerina@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ АТРИБУЦИИ ГРАВЕРНЫХ ТЕХНИК

Исследованы различные техники печатной графики: продольная ксилография, резец, сухая игла, офорт, меццо-тинто, торцовая ксилография, акватинта, лавис, резерваж, литография. Рассмотрены технологии их создания, художественные особенности, проблемы классификации и атрибуционной идентификации граверных техник. Выявлены способы определения приведенных техник, краткие сведения об истории их появления и развития.

Ключевые слова: гравюра, тиражная графика, печатная форма, эстамп, бумажная основа, красочный слой.

N. A. Kukshina

FEATURES OF ATTRIBUTION OF ENGRAVING TECHNIQUES

Various printing techniques have been studied: longitudinal woodcut, burin, drypoint, etching, mezzotint, edge woodcut, aquatint, lavis, reserve, lithography. The technologies of their creation, artistic features, problems of classification and identification of engraving techniques are considered. Methods for determining the above techniques and brief information about the history of their appearance and development are identified.

Keywords: engraving, circulation graphics, printing form, printmaking, paper base, paint layer.

Важнейшей частью процесса сохранения объекта культуры является проведение историко-культурных исследований, в том числе и атрибуции. Это обязательная составляющая при разработке методики консервации и реставрации. При исследовании произведения, поступившего в реставрацию, необходимо определить основу, материал и технику исполнения. Когда речь идет об объектах графического искусства, особенно касательно тиражной графики, идентификация техники печати может представлять сложность, главным образом по двум причинам: 1) оттиски в некоторых техниках имеют крайне схожие художественные особенности; 2) нередко граверы прибегали к использованию нескольких техник для создания одного эстампа.

Исследованию техник гравюры посвящены многочисленные труды таких отечественных авторов, как Д. А. Ровинский, Э. Ф. Голлербах, М. И. Щелкунов, В. Я. Адарюков, М. И. Флекель и многих других.

На сегодняшний момент существует множество классификаций техник печати. Основная сложность заключается в том, что ряд исследователей некоторые способы создания рисунка на доске выделяют в отдельные техники, а другие специалисты стремятся к меньшей дифференциации в этом вопросе. Например, это относится к пунктирной манере, карандашной манере, разновидностям цинкографии. Данная тенденция обусловлена большим разнообразием в применении тех или иных способов печати.

Наиболее корректным делением техник на данный момент можно назвать классификацию на виды глубокой печати (к ней относят все виды офорта), плоской печати (литография) и высокой печати (ксилография, линогравюра, цинкография).

Впервые ксилография появляется в Азии в VI–VII вв. Однако считается, что гравюра именно как вид искусства утверждается в Западной Европе XIV–XV вв. Связано это с тем, что техника получения оттиска с деревянной доски не получила широкого распространения и использовалась лишь в пределах восточных стран.

Для создания ксилографии в качестве основы берется доска из мягких пород дерева (груша, яблоня, бук, клен, ольха, липа и т. д.). Техника подготовки печатной формы для данной техники заключается в вырезании на некоторую глубину доски тех участков, которые должны остаться белыми, при этом нетронутые области будут окрашиваться и составлять рисунок. Поэтому данный вид гравюры часто называют обрезающей. Полученный эстамп представляет собой черное изображение на белом фоне.

Для нанесения рисунка на доску в основном использовали перо и тушь, для вырезания участков на основе — ножи, стамески и долото.

Важно отметить несколько характерных черт ксилографии: при создании печатной формы для ксилографии на деревянной доске возникают определенные трудности, так как сопротивление волокнистого материала ножу неравномерно на разных участках основы, также стоит отметить, что количество оттисков, которые можно получить с обрезающей доски, довольно немногочисленно. Это обусловлено хрупкостью рельефных линий на доске, а также склонностью деревянной основы к деформации под давлением печатного пресса.

В России в технике обрезающей гравюры выполнены первые произведения печатной графики, появившиеся одновременно с книгопечатанием во второй половине XVI в. [6, с. 3]. Особенностью гравюр того времени было использование их исключительно для иллюстрирования книги, создание гравюр скорее относилось к ремесленному делу, что обусловлено строгим следованием традициям древнерусских мастеров и отсутствию индивидуального графического языка. Мастера использовали липовую доску, шлифовали ее, а затем резали рисунок и текстовую часть таким образом, чтобы они оставались выпуклыми. На выпуклые участки наносилась краска, в состав которой входила сажа, вареное льняное масло и

жженое сено. Лист бумаги увлажняли, клали поверх доски и помещали в пресс.

Для русских гравюр того периода свойственны декоративность, преобладание черного контурного и тонкого перекрестного штриха, при этом практически отсутствовал такой графический прием, как пятно, композиционная свобода в расположении печатного рисунка относительно текста на странице книги. Также книга в XVI–XVII вв. была в глазах человека сильно связана с архитектурой и прикладным искусством, поэтому мастера в гравюре пытались отразить интерьер помещений и человека относительно него (яркие примеры гравюры «Евангелист Лука» Ивана Федорова и Петра Мстиславца 1564 г., «Царь Давид» Кондратия Иванова 1615 г.) [4, с. 40].

Другим способом получения эстампа с деревянной доски является техника торцовой ксилографии, изобретение которой исследователи связывают с англичанином Томасом Бьюиком и относят к 1780-м гг. [7, с. 209]. Принципиальным отличием ее от обрезной гравюры является то, что каждая линия режется единожды, а не дважды с выниманием древесины с обеих ее сторон. Таким образом, изображение получается негативным, то есть белым на черном фоне.

В России данная техника начала весьма активно применяться в начале XIX в. Ее использование было крайне удобным при создании иллюстраций в печатных изданиях, поэтому на протяжении XIX столетия большое количество русских мастеров гравюры прибегали именно к этому способу получения печатного изображения [1, с. 351].

Важно выявить основные как технологические, так и художественные различия между обрезной и торцовой ксилографиями. Во-первых, для создания торцовой гравюры берется доска поперечного распила из твердой породы дерева, благодаря чему с одной основы можно получить гораздо больше оттисков, чем в случае с продольной ксилографией. Во-вторых, эстамп торцовой гравюры обладает большей художественной выразительностью, в то время как обрезная гравюра в силу технологических особенностей очень ограничена в применении различных художественных приемов. В связи с этим обрезную и торцовую гравюры отличить несложно.

Гораздо позже, уже в Германии XV в., появляется резцовая гравюра, где в качестве основы используется металлическая доска. Основным инструментом, которым работает мастер в данном случае, является штихель — стальной резец квадратного сечения [5, с. 81].

Гравер штихелем вбивал в пластину рисунок, в получившиеся углубления тампонами вбивал чернь (специальная краска), после чего на основу клал увлажненный лист бумаги, отпечатывал на станке. Мастеру было необходимо прикладывать большие усилия, чтобы «выбить» изображение на металлической основе. Безусловно, это не могло не оказать влияния на характер получаемого изображения. В связи с этим мы можем выявить следующие отличительные особенности гравюры резцом: строгая

штриховка, выражающаяся в скоплениях параллельных линий, при этом линии нередко получаются весьма грубоватыми ввиду возникающих трудностей при выведении рисунка. Также характерным атрибутивным признаком являются отдельные точки, которые предстают в виде треугольников, поскольку они ставились концом штихеля.

Техника «сухая игла» стала применяться вслед за резцовой в Западной Европе XV века. Техничко-технологическим отличием сухой иглы от резца является использование офортной иглы для создания изображения, а не штихеля. При печати краска застревает в своеобразных «заусенцах», которые называли «барбами». По окончании процесса доска обрабатывается скипидаром. Техничко-технологическими особенностями создания сухой иглы является создание таких условий, чтобы не смять мягкие барбы, которые составляют основу рисунка. С этой целью применяют специальную краску, обладающую небольшой плотностью, ее вбивают не тампоном, а мягкой щетинной кистью, при создании эстампа тщательно регулируют давление станка. Стоит отметить, что несмотря на все перечисленные меры для сохранения печатной формы в нужном состоянии, сухая игла очень малотиражна и часто можно было с одной доски получить не более 50 качественных оттисков.

Сухую иглу достаточно просто отличить от других граверных техник, поскольку ясно читается характер процарапываемых штрихов, при этом линии, по сравнению с резцом, исполнены в гораздо более свободной манере.

В истории гравюры поворотным моментом стало появление офорта в начале XVI в. Пожалуй, именно офорт является самой известной техникой тиражной графики для рядового обывателя. Несмотря на то, что в разные периоды времени офорт уступал свое место новым появляющимся техникам, как, например, во второй четверти XIX в. литографии или в 90-х гг. того же столетия линогравюре, гравюре на картоне и т. д., офорт никогда не переставал применяться мастерами графики из России и зарубежных стран [2, с. 577].

Для создания офорта, как и для резца, в качестве основы берется металлическая доска. Но важнейшим отличием офорта от резца является применение химического способа получения печатной основы. Основу после полирования покрывают кислотоупорным лаком, и для создания рисунка автор процарапывает не саму доску, а слой лака, что значительно облегчает процесс нанесения изображения, так как художнику-графику не приходится прилагать значительных физических усилий. После происходит процесс травления в кислоте, на доске проявляется рисунок, в углубления вбивается краска и затем с основы отпечатывают эстамп. В качестве инструмента для создания рисунка используется офортная игла [3, с. 14–15].

Отличить резцовую от офортной техники в ряде случаев крайне сложно, часто необходимо смотреть отдельные штрихи на гравюре под увеличением. Дополнительные трудности при атрибуции появляются по причине возможности использования автором одновременно двух техник. В

данных обстоятельствах особенно важно выявить максимально возможное количество признаков, которые помогут отличить офортную от резцовой техники. Во- первых, по причине легкости нанесения рисунка по мягкому слою лака в офорте линии часто более свободные, авторы могли позволить себе отойти от четких линейных систем в рисунке. Во- вторых, благодаря применению химического способа печати и, как следствие, возможности проводить многократное травление доски, тональная шкала офорта могла быть очень широкой. Это очень важное замечание, так как резец зачастую очень контрастен и по этой причине может быть больше похожим на ксилографию, офорт же всегда имеет большую художественную составляющую, сближающую его в какой- то степени с искусством живописи. В- третьих, точки на офорте по причине использования иглы практически без исключения имеют круглую или овальную форму. Также важно обратить внимание на следующую особенность офорта: из- за повреждения кислотой лака могли на основе появляться дефекты, например, точки или смазанные области. При определении техники гравюры необходимо обратить внимание на подобные детали, которые могут стать полноценными атрибутивными признаками.

Стоит отметить, что в некоторых научных публикациях к характерным отличительным признакам офорта по отношению к резцу является более искусное сочетание штрихов разной длины, а также «притупленность», «рваность» окончаний штрихов (в резцовой гравюре линии часто имеют тонкое начало и окончание). Такие особенности оттиска тоже обуславливаются технологическими особенностями офорта. Но очень многие резцовые гравюры, особенно выполненные в более поздние периоды, отличаются виртуозностью, ажурностью и филигранностью отдельных штрихов и соотношению различных частей изображения в целом. В подобных случаях к определению техники создания эстампа стоит отнестись еще более ответственно.

Пожалуй, гравюру меццо-тинто (иногда ее называют черной манерой) невозможно перепутать ни с одной другой техникой печати. Предположительно, она зародилась в Англии в середине XVII века. В качестве основы также используется металлическая доска, ее шлифуют, обрабатывают с целью придать ей равномерную шероховатость по всей поверхности. Изображение создается путем заглаживания шабером (острым резакон) или гладилкой (тупым закругленным с конца инструментом) отдельных участков на основе. Чем больше заглаживаются отдельные зоны, тем более светлыми они будут на эстампе, поскольку на гладких местах краска задерживаться не будет. Нетронутые же участки будут иметь максимально темный тон.

На меццо-тинто нельзя увидеть четких линий или штрихов. На оттиске всегда преобладает общий темный тон, не столько черный, сколько бархатно-коричневый, тональные переходы очень плавные, резкие контрасты отсутствуют. Меццо-тинто — дорогостоящий метод получения печатного

оттиска, с одной доски можно было получить не больше 80 качественных оттисков. Поэтому в подавляющем большинстве случаев граверы создавали произведения в черной манере для портретов высших слоев населения.

Выше уже приведены сведения о не снижающейся популярности офорта. Распространение химического метода получения печатной металлической формы привело к расширению горизонта использования офорта в различных вариациях. В конце XVII в. появляются гравюры в технике «мягкий лак». Для покрытия доски применялся лак с добавлением, как правило, бараньего сала. Далее выбиралась фактурная, шершавая бумага, которую укладывали на основу, и на бумагу мягким карандашом наносили рисунок. Лист снимался вместе с приставшими к нему кусочками лака. Далее доску травили и затем отпечатывали эстамп, но на оттиске воспроизводилась фактура ранее использованной зернистой бумаги. Получившийся эстамп состоял из различных комбинаций мягких, живописных штрихов и глубоких тоновых пятен. Значительным преимуществом мягкого лака было возможность использования одной доски для создания большого количества оттисков — до нескольких сотен.

В 50–60 гг. XVIII столетия во Франции появляются еще две разновидности офорта, которые обладают большими сходствами друг с другом — акватинта, лавис [7, с. 162]. Во второй половине XIX в. к ним присоединится резерваж. Для акватинты доску предварительно нагревали и равномерно покрывали смолистым порошком, в качестве которого могла использоваться кислотоупорная канифоль, частично зерна данного состава приставали к теплomu металлу и друг к другу. В процессе травления кислота проникает в поры между частицами порошка, при этом на доске оставались зоны, представляющие собой сосредоточение множества точечных углублений. Участки на основе, которые по задумке должны были быть темнее, протравливали дольше, а светлые места после кратковременного травления закрывали жидким лаком.

Первостепенным атрибутивным признаком акватинты является ее сходство с акварелью, так как изображение состоит из комбинации пятен, линии и штрихи полностью отсутствуют. При этом количество тонов равняется числу проведенных травлений доски. Рисунок получается очень нежным, но, при сравнении с резерважем и лависом, переходы между тонами достаточно грубые. Еще одной важной чертой акватинты, позволяющей отличить данную технику от лависа и резерважа, является наличие белых точек разного размера, появляющихся по причине срыва отдельных зерен при подготовке печатной формы.

Лавис с точки зрения технологии создания имеет существенные отличия от акватинты. Основу тоже полируют и засыпают канифольным порошком, но рисунок наносят травящим составом, в который должна входить крепкая кислота и красящее вещество. От густоты нанесения данной смеси зависит глубина тона.

Лавис также напоминает рисунок акварелью, но в данном случае границы каждого тонового пятна очерчены весьма резко, а белые точки, которые могут присутствовать на акватинте в различных формах и размерах, в лависе гораздо меньше по размеру.

Главное отличие резерважа от лависа и акватинты состоит в том, что рисунок наносится кистью на обезжиренную поверхность, при этом краска должна содержать сахар и клей. После покрытия доски выкрывным лаком и после высыхания основу помещали в воду, впоследствии краска в воде растворялась, затем удалялась с основы вместе с лаком, обнажая поверхность металла, готового к травлению. Пятна на изображении часто имеют неровный, зубристый контур, растяжки отсутствуют. Рисунок получается более графичным и контрастным, чем в акватинте и лависе. Следует добавить, что в резерваже рисунок может наноситься пером, и в эстампе, безусловно, это будет ясно читаться.

Впервые оттиски с камня, то бишь литографии, начали печатать в 1796–1798 гг., в России данная графическая техника распространяется в 20-х гг. XIX века. Литографский камень, чаще всего использовали известняк, шлифовали водой с песком, добиваясь либо совершенно гладкой поверхности, либо, наоборот, фактурной. Далее тушью наносился рисунок. Камень с рисунком протравливали азотной кислотой с гуммиарабиком либо декстрином. После протравливания места с рисунком литографскую краску принимали, чистые, соответственно, отталкивали [8, с. 192].

Техника литографии, в силу возможности применять один подготовленный камень для создания большого тиража эстампов, стала широко применяться в различных типографиях и мастерских. Литографию можно отличить от других печатных техник по характерной зернистости изображения, на литографии нет непроработанных мест, мелкие точечные штрихи присутствуют на всей иллюстрации.

Таким образом, были рассмотрены основные техники тиражной графики XV–XIX вв. Самыми распространенными из них были офорт, торцовая ксилография, литография. Наиболее яркими характерными чертами и, соответственно, более просто атрибутируемыми являются техники меццо-тинто, литография. Может быть затруднительным отличить резец от обрезной ксилографии, сухую иглу от торцовой ксилографии. Особенную сложность вызывает найти различия офорта и резца, лависа и акватинты. При определении техник важно рассмотреть на иллюстрации штрихи, линии или пятна под увеличением.

Литература:

1. Адарюков В. Я. Гравюра и литография в книге XIX века. Сбор. Книга в России. Т. 2. М.: Государственное издательство, 1925. 439 с.
2. Александрова Н. И. Очерки по истории и технике гравюры: Русская гравюра XVIII — начала XX веков. М.: Изобразительное искусство, 1987. 588 с.

3. Алексеева М. М. Гравюра петровского времени. Л.: Искусство, 1990. 208 с.
4. Голлербах Э. Ф. История гравюры и литографии в России. М.: Абрис, 2017. 360 с.
5. Леман И. И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники М.: ЗАО «Центрполиграф», 2004. 433 с.
6. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Т. 1–2 / Собр. и описал Д. А. Ровинский; посмерт. труд печатан под наблюдением Н. П. Собко. СПб.: Издание Р. Голике, 1900–1901. 286 с.
7. Флекель М. И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры XVI–XX веков. М.: Искусство, 1987. 365 с.
8. Щелкунов М. И. История, техника, искусство книгопечатания. М., Л.: Гос. изд- во, 1926. 478 с.

Сведения об авторе:

Кукишина Надежда Александровна, ФГБОУ ВО «Санкт- Петербургский государственный институт культуры», 4 курс, кафедра реставрации и экспертизы объектов культуры; k.nadia.spb@gmail.com

Kukshina Nadezhda Aleksandrovna, Saint Petersburg State Institute of Culture, 4th-year student, Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects; k.nadia.spb@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Щипина Римма Владимировна, кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Санкт- Петербургский государственный институт культуры», член профессионального Союза художников России, член Союза реставраторов России; rimma107@mail.ru

Shchipina Rimma Vladimirovna, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Saint Petersburg State Institute of Culture, Member of the Professional Union of Artists of Russia, Member of the Union of Restorers of Russia; rimma107@mail.ru

РЕСТАВРАЦИЯ ОФОРТОВ С ЭСТАМПОВ ФРЭНИСА БАРЛОУ С ПРИМЕНЕНИЕМ ФЕРМЕНТНЫХ СОСТАВОВ

Внедрение ферментов в реставрацию графических произведений было связано с поиском наиболее эффективного и наименее повреждающего поверхность экспоната способа удаления наклеек или дублировочного листа, приклеенных на клей растительного или животного происхождения. На собственном опыте было изучено воздействие фермента амилазубтилин на клей растительного происхождения на офортах с эстампов Фрэнсиса Барлоу. Листы были непрофессионально подклеены бумагой с тыльной стороны. В процессе старения клей потемнел, стал жестким и деформировал бумагу офортов. Было необходимо безопасно удалить его и наклейки — тогда авторы статьи обратились к работе с ферментами. После проведения ферментной обработки был выполнен полный комплекс реставрационных мероприятий.

Ключевые слова: реставрация, консервация, фермент, офорт, Барлоу.

A. O. Raeva, P. A. Potapova

RESTORATION OF ETCHINGS FROM PRINTS BY FRANCIS BARLOW USING ENZYME FORMULATIONS

The introduction of enzymes into the restoration of graphic works was associated with the search for the most effective and least damaging method for the surface of the exhibit for removing stickers or duplicating sheets glued to glue of plant or animal origin. From own experience, the effect of the enzyme amylosubtilin was studied on glue of vegetable origin on etchings from prints by Francis Barlow. The sheets were unprofessionally covered with stickers on the back side. As it aged, the glue darkened, became hard, and deformed the etching paper. It was necessary to safely remove it and the stickers attached to it. After enzymatic treatment, a full range of restoration measures was carried out.

Key words: restoration, conservation, enzyme, etching, Barlow.

Реставрация графического произведения с наклейками или с дублировочным листом всегда представляет сложность, потому что, добавленные позднее и зачастую непрофессионально, они искажают первоначальный вид экспоната, препятствуют проведению реставрационных операций, а клей, на который они закрепляются, по мере естественного старения приобретает жесткость, становится плохо растворимым в воде и

уменьшает эластичность бумаги, деформирует ее. Для демонтажа и удаления клея используются различные способы: реставратор Де Сантис писал, что «ферментная обработка может быть методом, который одновременно является наиболее эффективным и наименее разрушающим бумажные волокна. Чрезвычайно толстый слой клея, который потребовал бы неоправданно длительного или повторного мытья в традиционных растворах, также более эффективно удаляется ферментами, поскольку они ускоряют реакцию разложения компонентов клея. Во многих случаях эта эффективность означает более безопасное обращение с графическими произведениями» [3, с. 9].

«Ферменты — это обычно белковые молекулы и их комплексы, катализирующие химические реакции в живых системах, проявляющие высокую степень субстратной и реакционной специфичности» [2, с. 155]. Амилазой удаётся удалить пятна клея растительного происхождения, протеазой — пятна клея животного происхождения, липазой — белковые и жировые пятна. Внедрение ферментов в реставрацию началось в 70-х годах XX в. в Америке и Великобритании. В отечественной реставрации графических произведений ферментная обработка, разработанная Юлией Петровной Ньюша в 70-х годах XX в., с каждым годом продолжает совершенствоваться в Федеральном центре консервации библиотечных фондов при Российской национальной библиотеке.

В рамках сотрудничества Санкт-Петербургского художественного училища имени Н. К. Рериха с Великоустюгским музеем-заповедником в реставрацию были получены два листа в технике офорт с эстампов Фрэнсиса Барлоу: «Изображения птиц с офортов Фрэнсиса Барлоу» и «Изображения животных с офортов Фрэнсиса Барлоу».

Фрэнсис Барлоу (ок. 1626–1704) был английским художником, офортистом и иллюстратором. Он входил в число самых плодовитых книжных иллюстраторов и печатников XVII века, работал в нескольких жанрах: естественной истории, охоты и отдыха, политики, декораций и дизайна. Барлоу очень точно изображал птиц, зверей и рыб в энергичной и виртуозной манере. Художник подписывал свои работы инициалами своего имени, иногда обводя их в маленький круг [3, с. 250].

Предположительно, эстампы, поступившие в реставрацию, были выполнены по мотивам серии офортов Фрэнсиса Барлоу «Различные виды птиц, нарисованные после жизни, в их естественной среде» и «Некоторые виды охоты, соколиной охоты и рыбалки у англичан». Многие изображения животных и птиц, представленные в этих альбомах, идентичны их изображениям на офортах, поступивших в реставрацию, но с видоизмененной композицией и прорисовкой деталей. На офорте «Сова, над которой издеваются другие птицы» из указанной выше серии изображения каждой из птиц идентичны изображениям птиц на офорте, поступившем в реставрацию.

Поступившие в реставрацию офорты выполнены на плотной средней толщины тряпичной бумаге верже. В процессе бытования бумага была запылена и пожелтела, по всей поверхности многочисленные пятна различного происхождения: клея, экскрементов насекомых, а также и неизвестного происхождения. Что часто встречается в печатной графике, поля листов обрезаны практически до изображения — так владельцы «боролись» с разрывами и утратами по краям. Но в дальнейшем листы вновь были повреждены: образовались разрывы и заломы, некоторые разрывы были подклеены, и, судя по использованной бумаге верже, достаточно давно. Авторская бумага тонкая, и подклейка разрывов вызвала деформирование бумаги. Листы были с разрывами от мелких до обширных. По краям и в центре эстампов заметны диагональные и вертикальные жесткие изломы. Вероятно, что офорты находились в собрании одного коллекционного альбома и закреплялись при помощи клея на его страницах, от которых вдоль левого края остались следы серого картона с сорванным верхним слоем (ил. 1, 2).

В ходе лабораторных исследований у обоих произведений измерена толщина бумаги — 2 мкм и рН — 5,6.

На первом этапе работы эстампы очищены от поверхностных загрязнений, фактурные пятна ослаблены механически с помощью скальпеля.

Для выбора оптимальной методики удаления следов серого картона и наклеек было необходимо определить водостойкость клея. Проба на офорте «Изображения животных...» проведена на небольшом фрагменте листа со следами желтого клея с помощью смоченного в теплой воде и туго отжатого ватного тампона. Клей желтого цвета на вертикальной наклейке оказался водорастворим, сделано предположение, что он имеет растительное происхождение. В ходе исследования офорта «Изображения птиц с офортов Фрэнсиса Барлоу» выяснилось, что клей вертикальной наклейки и серого картона водорастворимый, а клей горизонтальной наклейки — слабо набухал. Что указывает на их разновременное нанесение.

Наклейки были выполнены из тряпичной бумаги верже, было важно не повредить их во время снятия с листа, так как их можно использовать в дальнейшем для реставрации произведений. Участки картона и вертикальные наклейки были слегка увлажнены и удалены с помощью скальпеля, также удален поверхностный слой клея, однако клей, впитавшийся в структуру бумаги, таким методом удалить не представлялось возможным.

Вероятно, клей горизонтальной наклейки на офорте «Изображения птиц...» растительного происхождения, так как набухал он крайне медленно даже при контакте с теплой водой, поэтому удалить наклейку без повреждения верхнего слоя авторской бумаги не представлялось возможным. Для снятия наклейки было принято решение обратиться к методике ферментной обработки. На основе амила субтилина был приготовлен 1 % ферментный состав на дистиллированной воде, так как необходимый рН для работы данного фермента — 6,0. Реставратор Де Сантис писал: «Вода,

которая должна присутствовать для протекания этих реакций, действует как расщепляющий агент и переносит водорастворимые конечные продукты от активных центров фермента» [3, с. 8]. На участок наклейки установлен компресс: фильтровальная бумага, пропитанная в полученном ферментном составе, сверху полиэтиленовая пленка и груз с нагревом (в нашем случае это был чугунный утюг, нагретый до 55°C). Время воздействия — 5 минут. Под действием фермента клей утратил свои свойства, наклейка была снята при помощи скальпеля. Фермент удален с эстампа промывкой в проточной воде.

Затем проведена ферментная обработка для ослабления пятен клея, вошедших в структуру бумаги. Лицевой стороной вверх эстампы были погружены в нагретый до 45° ферментный состав в кювете. Для поддержания температуры, необходимой для работы фермента, кювета помещена на нагревательный коврик с регулируемой температурой. Следы клея были ослаблены, фермент удален промывкой в проточной воде. Благодаря работе с ферментами, удалось эффективно удалить наклейку с рыхлой авторской бумаги, максимально ослабить пятна клея, впитавшегося в структуру бумаги.

Химическая обработка листов произведена тампонируванием с тыльной стороны, затем с лицевой 1 % водным раствором хлорамина Б, обходя изображение на лицевой стороне. Повторная химическая обработка проведена местно по пятнам неизвестного происхождения оранжевого и коричневого цвета и по пятнам пожелтения 1–5 % водным раствором хлорамина Б с подкислением 3 % водным раствором трилона Б. Для удаления реактивов листы промыты в теплой проточной воде, а затем в дистиллированной воде, проведена проба на содержание хлора при помощи йодокрахмальной бумаги.

Для защиты от негативного воздействия факторов окружающей среды и повышения прочности бумаги эстампов в ее структуру введен буферный раствор (5 г основного углекислого магния на 1 л дистиллированной воды).

Особую сложность представляли многочисленные деформации и повреждения бумаги, такие как фигурные разрывы, жесткие изломы, утраченные поля. С учетом толщины бумаги и ее фактуры была подобрана бумага для укрепления — японская равнопрочная бумага. Края разрывов, пропитанные водным раствором клея из пшеничного крахмала, сведены при помощи скальпеля. Узкими полосками из японской равнопрочной бумаги 6 г/м² укреплены жесткие изломы и сведенные разрывы. Для восполнения утрат была подобрана бумага верже, похожая на авторскую по толщине, фактуре, цвету и массе. Также для восполнения использовалась бумага с горизонтальной наклейки, которая была предварительно очищена. Выполнено маржирование правого и левого полей офортов японской реставрационной бумагой, близкой по толщине и цвету к авторскому листу.

Листы равномерно увлажнены и отпрессованы в ручном прессе в прокладках из сукон и бескислотного картона. Затем отпрессованы между двумя листами белого бескислотного картона в течение недели. После этого офорты перенесены в «сухой» пресс.

Восполненные утраты тонированы цветными карандашами и акварелью.

Офорты приведены в экспозиционный вид и оформлены в двойное закрытое паспарту из плотной бумаги (ил. 3, 4).

Благодаря тесному сотрудничеству с Федеральным центром консервации библиотечных фондов в лице Треповой Екатерины Сергеевны, которая активно изучает и развивает использование ферментов в современной реставрации, был получен неоценимый опыт по работе с этой новой методикой. Работа с энзимами позволяет удивительно эффективно разъединять листы бумаги совершенно без усилий и без угрозы повреждения верхнего слоя. Стоит уточнить, что применение амилосубтилина позволяет работать как с клеями животного, так и растительного происхождения, надо только соблюдать два важных условия: pH 6,0 и температура не выше 55°C.

Литература:

1. Буллен А. Г. Фрэнсис Барлоу (художник) // Национальный биографический словарь. 3-е изд. Лондон: Smith, Elder & Co, 1885. 355 с.
2. Трепова Е. С. Инструкция по дереставрации документов ферментными препаратами // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов. 2-е изд. СПб.: РНБ, 2019. С. 155–159.
3. DeSantis P. C. Some Observations on the Use of Protease in Paper Conservation // Journal of the American Institute for Conservation. 1983. Vol. 23. № 1. P. 7–27.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



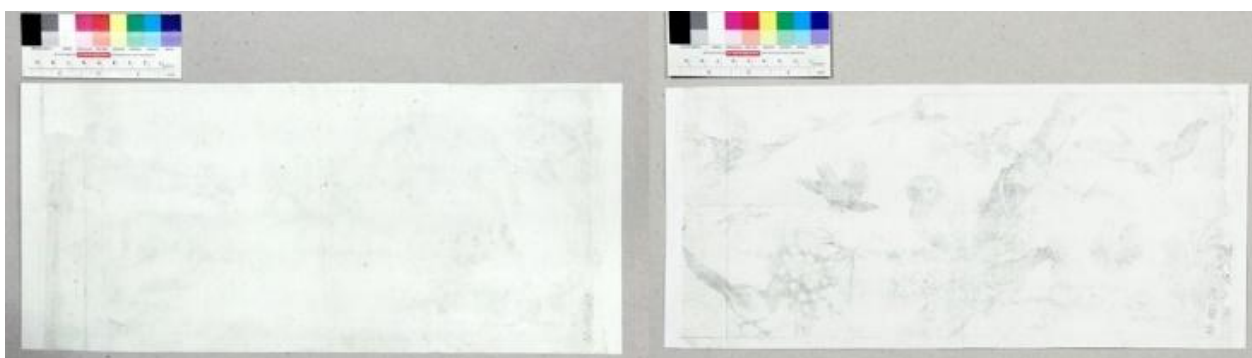
Ил. 1. Общий вид лицевых сторон офортов до реставрации в прямом свете



Ил. 2. Общий вид тыльных сторон офортов до реставрации в прямом свете



Ил. 3. Общий вид лицевых сторон после реставрации в прямом свете



Ил. 4. Общий вид тыльных сторон после реставрации в прямом свете

Сведения об авторах:

Раева Алиса Олеговна, СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха», среднее профессиональное образование, 4 курс, отделение «Реставрация»; araeva14@gmail.com

Raeva Alisa Olegovna, Saint Petersburg Art School named after N. K. Roerich, Secondary Vocational Education, 4th-year student, Restoration Department; araeva14@gmail.com

Потапова Полина Александровна, СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха», среднее профессиональное образование, 4 курс, отделение «Реставрация»; ptrvpolina@gmail.com

Potapova Polina Alexandrovna, Saint Petersburg Art School named after N. K. Roerich, Secondary Vocational Education, 4th-year student, Restoration Department; ptrvpolina@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Севастьянова Светлана Александровна, СПб ГБПОУ «Санкт-Петербургское художественное училище имени Н. К. Рериха», преподаватель реставрации графики, художник-реставратор произведений графики I категории; offort@list.ru

Sevastyanova Svetlana Alexandrovna, Saint Petersburg Art School named after N. K. Roerich, Teacher of Graphic Restoration, 1st category Artist-Restorer of Graphic; offort@list.ru

**ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ПВС (ПОЛИВИНИЛОВОГО СПИРТА)
В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ ИКОНЫ-МЕДАЛЬОНА
СВ. АПОСТОЛОВ И ЕВАНГЕЛИСТОВ ИОАННА БОГОСЛОВА
И ЛУКИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИКОНОГРАФИИ**

Данная статья нацелена на подробное изучение и последующее применение синтетического клея. Правильный подход реставратора — это сложные пройденные этапы и выход к лучшему сохранению памятника. Немаловажно и изучение истории памятника, его иконографии. Ведь одна из важных задач реставратора — это сохранение культурного наследия памятников изобразительного искусства с минимальным вмешательством реставрации в авторский оригинал. Следует обратить внимание на изучение произведения искусства, особые навыки при рассмотрении атрибуции, пространства, фигур.

Ключевые слова: утраты древесины, реставрация ПВС, летные отверстия жука-точильщика, кракелюр грунта и красочного слоя, паволока с закручивающимися краями.

C. S. Rebezha

**EXPERIENCE IN THE USE OF PVA (POLYVINYL ALCOHOL)
IN THE PROCESS OF RESTORATION OF THE ICON-MEDALLION
OF THE HOLY APOSTLES AND EVANGELISTS
JOHN THE THEOLOGIAN AND LUKE.
COMPARATIVE ANALYSIS OF ICONOGRAPHY**

This article is aimed at a detailed study and subsequent application of synthetic glue. The right approach of the restorer is the difficult stages passed and the way out to the best preservation of the monument. It is also important to study the history of the monument and its iconography. After all, one of the important tasks of the restorer is the preservation of the cultural heritage of fine art monuments with minimal interference of restoration into the author's original. Attention should be paid to the study of a work of art, special skills in considering attribution, space, and figures.

Key words: loss of wood, restoration of PVA, flight holes of the grinder beetle, craquelure of the undercoat and the paint layer, canvas with curling edges.

Реставрация — это процесс восстановления и сохранения искусственных и природных объектов, которые имеют историческую, культурную или научную ценность [5].

В данной статье обсуждение пойдет о сравнительном анализе иконы, которая находилась на реставрации. Перед тем, как рассказать об истории реставрации иконы с применением ПВС, хотелось бы провести сравнительный анализ изображения святых евангелистов, тем более что наименования иконы не сохранилось, что привело к поиску и сравнению с другими иконами. Изображение святых апостолов и евангелистов Иоанна Богослова и Луки появлялось в разных стилистиках на протяжении многих веков. Как любая икона, она несет основной, каноничный смысл изображения святых в разных по цвету одеждах и того, что находится у них в руках, будь то Евангелие или свиток. Изучение иконографии приводит реставратора к получению уникальной информации. Исследования дают новые возможности и требуют правильного сохранения памятника.

В процессе описания памятника были изучены изображенные образы святых, и приходили в голову различные варианты того, кто же изображен. Ведь на фоне и нимбах не сохранились надписи с именами святых, они были утрачены (ил. 1).

Также в разные периоды времени, а значит, эпохи, иконопись различалась многими деталями, такими как цвет одежды, расположение рук, повороты голов и прочее. Памятник, находившийся в реставрационной работе, скорее всего относится к XIX веку. И возникает вопрос, а все же, кто изображен на данной иконе?

При передаче памятника в реставрацию было устное сообщение о названии иконы — святые первоверховные апостолы Петр и Павел. Апостолы Петр и Павел — ученики Христа, проповедовавшие христианство по всему миру. Иконография прекрасна тем, что на протяжении всего времени меняющиеся стили одежд не затрагивали лики апостолов. Однако по традиции святые первоверховные Петр и Павел изображались вместе, что и привело к данному варианту. Чаще всего они изображаются в объятиях, прижатыми друг к другу щеками, или расположены напротив друг друга в полный рост, обращая взгляд на Бога в центр, в руках находится атрибутика и на дальнем плане — храм (ил. 2). На реставрируемой иконе таких вариантов не просматривается (ил. 1).

Небольшая борода, волнистые волосы, внимательный взгляд — Петр. Павел — черноволосый иудей, лысеющий, с зауженной бородой и изрезанным морщинами, высоким лбом [6].

У апостола Петра в руках находился свиток со словом Божиим, ключи от рая и ада (Мф. 16:19: «И дам тебе ключи Царства Небесного...») и древко в виде креста как символ мученичества. Апостол Павел же держит Св. Евангелие. Апостолы изображены вместе по возможной причине того, что их казнили в один день. На некоторых иконах апостолы изображаются вдвоем, что обозначает их как соратников и единомышленников, общность

того, чему была посвящена жизнь каждого из них — проповеди Благой вести Господа Иисуса Христа. Также их слегка разворачивали к центру, как обращение внимания к Богу, в пейзаже позади фигур размещали храм.

Одежды тоже имеют сакральный смысл. Гиматий Петра цвета охры, Павел же облачен в вишневый плащ. Встречается Павел и в зеленом хитоне. Палитра их одежд является символом Божьего присутствия, пролитой крови, вечного обновления и духовной чистоты — того, что сопровождало их на жизненных дорогах.

Другая известная парная икона, изображающая первоверховных апостолов, происходит из церкви апостолов Петра и Павла в Белозерске, относится к концу XII — началу XIII вв. и находится в Государственном Русском музее. Она отличается строгой лаконичностью: апостолы изображены рядом и обращены к зрителю, они вполне узнаваемы по чертам ликов с каноническими образцами, но руки их сложены в почти одинаковом благословляющем жесте, почти одинаково и расположение писаний — книги у апостола Павла и свитка у Петра. Ни посоха, ни ключей у Петра нет [2].

В процессе анализа памятника были сделаны выводы, что изображены не святые первоверховные апостолы Петр и Павел. Так как цвета одежд, атрибутика отличаются от каноничных изображений реставрируемого объекта. Обратив внимание на атрибутику, заметила, что у обеих фигур книги Святых Писаний. Дальнейшие поиски через источники информации привели к мысли, что изображаемые фигуры — это святые евангелисты Иоанн Богослов и Лука. По обычаю у каждого евангелиста за спиной изображают их символы, образы животных и ангела. Исходя из реставрационного процесса работы с этой иконой, апостолы находятся вместе, без животных, но с книгами Святого Евангелия (ил. 3).

Различаются и цвет одежд, и черты ликов. Седовласый лысеющий Иоанн, смотрящий вдаль, облачен в нежно-розовый хитон и травянисто-зеленый гиматий, изображен развернутым в три четверти к центру, с Евангелием в руках. Традиционностью отличается и иконография их обликов: Иоанн и Матфей — седовласые старцы, Марк и Лука — мужи средних лет с короткими темными волосами и бородой, Лука иногда с гуменцом (тонзурой) [3]. По левую сторону от Иоанна, за столом, изображен Лука. На его груди размещена рука, взгляд опущен в Евангелие, он как бы погружен в мысли о Писании. В красивый ярко-красный хитон и благородного оттенка синий гиматий облачен апостол.

Можно заметить, что святой евангелист Лука очень напоминает евангелиста Марка. Темноволосый, с выразительным устремленным в даль взглядом, с возложенной на грудь рукой. Мысленно обращается к Богу (ил. 3). Самое распространенное изображение евангелиста Иоанна Богослова — со своим учеником Прохором, записывающим тексты, на греческом острове Патмос.

Каноничное изображение святых, пишущих Благоую весть — Святое Евангелие, имело историческое значение. Просмотреть образы евангелистов можно в сценах, описанных в Книге Деяний (Новый Завет), где-то с IV по V вв. С 400 г. первыми изображениями евангелистов становятся привычные нам в настоящее время символы льва, человека, орла и тельца, описанные в видениях пророка Иезекииля и в Откровении Иоанна Богослова. Обозначение святых апостолов и их символик является как богословским, так и от частичного влияния западноевропейского конечного видения. На некоторых изображениях евангелистов представлены не только их символы, но и они сами с Евангелием в руках.

При обращении к истории можно обнаружить предшествующие изображения апостолов и евангелистов в раннюю эпоху христианства. Также по внимательному прочтению книги описывается изображение первых Евангелистов по коробке вокруг центрального изображения с четырьмя свитками у ног Спасителя. Скорее, на свитках были начертаны события, которые они застали лично при жизни Христа. Такие изображения найдены в римских катакомбах святых Марка и Марцеллиана (до 340 г.) Следующим историческим фактом является изображение святых евангелистов на саркофагах, относящихся к IV веку, во французском соборе, также прослеживаются сохранности надписей некоторых святых апостолов. Позже появляются изображения святых апостолов евангелистов совместно с Богородицею или со святым пророком Иоанном Крестителем, так, шло обращение к сюжетам Священных Писаний. Примером послужит резная пластина трона (кафедры) епископа Максимиана (546–556, Архиепископский музей, Равенна). Красивейшие изображения, которые дошли до нашего времени, служат подробному изучению. С этого же времени изображения апостолов встречаются в миниатюрах Евангелий от Марка и от Матфея, манускрипта шестого века «Россанский кодекс» (Епархиальный музей сакрального искусства Россано) [1].

Для византийского искусства свойственно свое изображение — этот период внес свой вклад в развитие образов апостолов-евангелистов. Такая эпоха повлияла на художников в целом как первоисточник античности. Появляются полотна с видом философов, поэтов, ораторов, обдумывающих и пишущих свои произведения. С упором на такие картины появились изображения в начале становления раннего христианства. Евангелисты, читающие или пишущие, с мыслями, обращенными к Богу, изображались сидящими за столами с развернутыми книгами в руках. Их вид более сосредоточен и задумчив. Позы их менялись с течением времени, художественный стиль влиял на них, варьировалось и цветовое отношение. Лишь к десятому веку образы сидящих евангелистов развили канон. Заметно не частое изображение фигур апостолов стоящими в полный рост, с открытой

книгой или свитком в руках. Видимыми становятся пейзажи, архитектура на фоне образов. Их вписывают в сюжеты изображений.

История показывает нам такие варианты сидячих апостолов в основе ландшафта архитектуры или пещер в после иконоборческий период.

Процесс реставрации с использованием ПВС

Икона-медальон «Святые апостолы евангелисты Иоанн Богослов и Лука» была передана мне на реставрацию из частной собственности (владелец — Валерий Николаевич Юмагулов) в аварийном состоянии. Реставрация иконы была начата в декабре 2022 года в мастерской кафедры живописи и реставрации Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица студенткой 2 курса специалитета Х. С. Ребежа. Икона выполнена на деревянной основе диаметром 31 см и толщиной 2 см, без ковчега. Слабая связь грунта и красочного слоя с основой. Икона находится под слоем въевшихся загрязнений. Наблюдаются поражения жуком-точильщиком и последующая утрата древесины (ил. 1).

Было дано задание укрепить основу иконы до ее первоначальной прочности и восполнить утраты древесины, поврежденной в результате жизнедеятельности жука-точильщика. Деревянная основа, особенно в ее правой части с тыльной стороны, стала трухлявой, в результате чего был утрачен фрагмент древесины. Из-за этого авторские паволока с грунтом и красочный слой свисали с закручивающимися краями, и это явилось причиной многочисленных изломов, разнохарактерных кракелюров в грунте с красочным слоем. Предварительно была проведена дезинфекция поверхности 5 % водно-спиртовым раствором катамина АБ. Для того чтобы сохранить оставшиеся грунт с красочным слоем, были сделаны профилактические заклейки папиросной бумагой с 5 % теплым раствором кроликового клея в дистиллированной воде и подсушиванием теплым чугунным утюжком через фильтровальную бумагу. Затем был приготовлен 1,5 % водный раствор ПВС (марки 5/9, пропиточный) для пропитки трухлявой древесины и будущего восстановления основы в ее первоначальной прочности.

Напитывание шло многократно, в течение длительного периода времени. Так как восстановление утрат оригинала шло с тыльной стороны, было решено в обратной последовательности (в обратном порядке) восполнить утраты, начиная с подведения реставрационного грунта в места утрат авторского грунта с тыльной стороны. По рекомендации и совету сотрудницы-реставратора лаборатории научной реставрации рам Государственного Русского музея Елены Владимировны Бердичевской¹, был приготовлен реставрационный грунт, состоящий из 7 % водного раствора ПВС (марки 16/1, силовой) и мела. Затем, когда древесина обрела свою прежнюю прочность, из-за разноплановой деструктированной поверхности

древесины было решено сделать мастику, состоящую из 6 % ПВС — силового, с добавлением 1/3 крупно-тертой пробковой крошки, 1/3 кокосовой крошки и 1/3 микробалонса. Специальным инструментом для ювелирных украшений, сверлом, вручную были просверлены отверстия с правой боковой стороны иконы медальона. И туда были вставлены деревянные черенки, в роли «сваи», опоры для наращивания мастики (ил. 4). После чего мастика наносилась послойно, с просушиванием каждого слоя. Когда она была набрана, последний слой мастики был с мелкозернистой пробковой крошкой, нивелирующей поверхность основы. Одновременно этой же мастикой подводились и заполнялись летные отверстия жуков-точильщиков. Затем она шкуркой была выровнена вровень с авторской поверхностью основы (ил. 5).

В качестве основы для реставрации были использованы сведения и рекомендации из книги Преображенской и Ивлева. Реставрация деревянной пластики водными растворами с использованием синтетического клея ПВС (укрепляющая пропитка) дает удовлетворительный результат при укреплении особых видов разрушения структуры деревянных основ и позволяет избежать различных нежелательных последствий, до настоящего времени практикующиеся используют данные растворы в качестве подобных методов реставрации.

Изучая книгу «Консервация деревянной пластики» авторства Ивлева и Преображенской, можно прийти к следующим выводам, подтвержденным нами на практике:

- ПВС в растворе с водой активно впитывается в древесину, которая по своей природе отлично поглощает влагу; благодаря устойчивости ПВС к влаге, не происходит деформаций и отслоений поверхностного слоя;

- пропитывающие растворы способны проникать в любые выходные отверстия и ткани древесины; ПВС является отличным адгезивом и консолидантом;

- ПВС равномерно распределяется по глубине, не создавая пограничного слоя, так как он не заполняет полости, а впитывается волокнами;

- впитываясь в стенки клеток, ПВС придает им прочностные свойства; впоследствии значительны растрескивания основы, после пропитки ПВС увеличивается прочность древесины, происходит восстановление ее структуры, без потери пористости; насколько прочной станет древесная основа, зависит от количества введенного раствора, тем самым можно выровнять твердость поверхности на участках с различной степенью старения; процесс пропитки может увеличиваться во времени (от нескольких дней до нескольких месяцев и больше, в зависимости от пострадавшего участка);

- так как ПВС — синтетический материал, то он устойчив различным воздействиям дереворазрушающих грибов и микроорганизмов; на

поверхности, в которой присутствует ПВС, маловероятно появление очагов заражения микроорганизмами;

- ПВС отличается от рыбьего клея своей пластичностью и стойкостью во времени; ПВС отлично себя ведет и в реставрационном грунте;

- в отличие от многих других укрепляющих древесину материалов, ПВС не токсичен.

Далее, не меньший интерес вызывает использование коры пробкового дерева. Пробка по своей внешности и свойствам напоминает фактуру дерева, она пластична, устойчива к влаге. Ее используют в качестве наполнителя трещин как порезанной на продольные фрагменты, так и в виде перетертого порошка (с использованием рыбьего клея). Кора пробкового дерева хороша своей упругостью и механической прочностью, вполне достаточной для произведения, находящегося в различных условиях. Заделывать трещины пробкой желательно в период наибольшей усушки древесины (в отличие от деревянных вставок), например, весной, когда влажность в помещении обычно значительно снижена и за время отопительного сезона древесина потеряла много влаги [4, с. 211]. Из-за вероятной усушки древесины советуется прокладывать массу пробки плотно, с периодической просушкой.

В конечном итоге не всегда получается работать по отработанной методике, так как могут встречаться уникальные случаи разрушения. Многосторонний анализ позволяет оценить состояние памятника и прибегать к возможно новым способам реставрации.

Примечания:

1. Бердичевская Елена Владимировна — художник-реставратор деревянной скульптуры и декоративной резьбы Государственного Русского музея. В 2002 году поступила на работу в Сектор реставрации картинных рам Отдела реставрации музейных ценностей Русского музея на должность художника-реставратора. За годы работы отреставрировала многие десятки уникальных картинных рам. Параллельно с работой в Русском музее осуществляет педагогическую деятельность, являясь преподавателем на кафедре реставрации и живописи Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица и членом Реставрационной комиссии академии. Написала научную статью на тему «К проблеме консервации грунтов на деревянной основе, изъеденной жуком-точильщиком (на примере картинной рамы сер. XVI в. “Итальянский Ренессанс”)», выступив на IV Региональном научно-практическом форуме в ноябре 2022 г. в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.

Литература:

1. Блж. Августин. Евангелисты // Азбука Веры. URL: <https://azbyka.ru/evangelisty> (дата обращения: 22.02.2024).
2. Епископ Балашихинский Н. Иконография первоверховных апостолов Петра и Павла // Журнал «Московские епархиальные ведомости». 2015. № 6. URL: <https://mosmit.ru/library/vedomosti/84/1946/> (дата обращения: 22.02.2024).
3. Колодин А. В., Уланов М. Евангелисты // Культура веры. Путеводитель сомневающих. 2011–2022. URL: <http://religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-e/8798-evangelisty-.html?start=3> (дата обращения: 22.02.2024).
4. Преображенская Г. А. Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография / Под ред. Л. А. Мусиенко Л. А., рисунки Ю. П. Ивлева. СПб.: Государственный музей истории религии, 2011. 424 с.
5. Тагир С. Восстановление культурного наследия: искусство возвращать прошлое к жизни // Научные Статьи.Ру: портал для студентов и аспирантов. URL: <https://nauchniestati.ru/spravka/restavracziya-obektov-kulturnogo-naslediya/> (дата обращения: 22.02.2024).
6. Трофимов Д. Как изображают апостолов Петра и Павла? // Фома. Июль 2018. № 7 (183). URL: <https://foma.ru/kak-izobrazhayut-apostolov-petra-pavla.html?ysclid=lsusq0f4cq158240596> (дата обращения: 22.02.2024).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1 Общий вид до реставрации лицевой и тыльной сторон



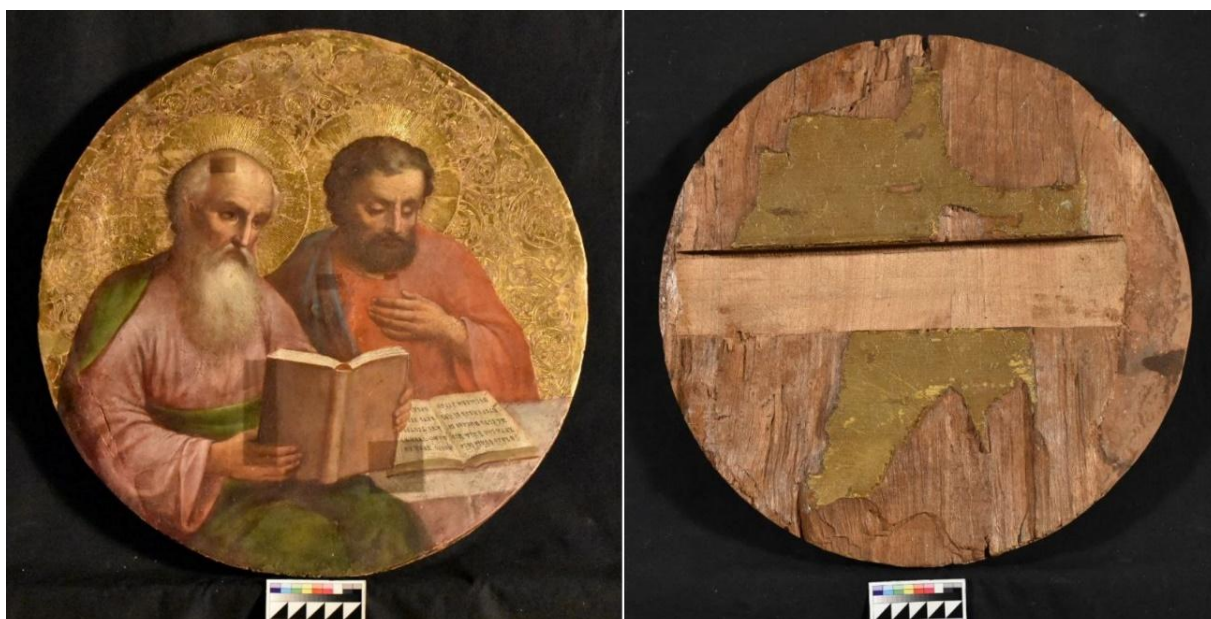
Ил. 2 Святые первоверховные апостолы Петр и Павел



Ил. 3 Сравнительный анализ иконы с изображаемыми святыми апостолами и евангелистами Марком и Матфеем, Иоанном Богословом и Лукой



Ил. 4 Процесс восстановления утраты древесной основы при помощи деревянных штифтов



Ил. 5 Общий вид после реставрации лицевой и тыльной сторон

Сведения об авторах:

Ребежа Христина Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, специалитет, 3 курс, кафедра живописи и реставрации; rebezha.c@yandex.ru

Rebezha Christina S., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Specialist Degree, 3rd-year student, Painting and Restoration Department; rebezha.c@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Большакова Анастасия Викторовна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, профессор; satbol@yandex.ru

Bolshakova Anastasia Viktorovna, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, Professor; satbol@yandex.ru

Научное издание

РЕСТАВРАЦИЯ. НАШ ВЗГЛЯД — 2024

Материалы VII студенческой научно-практической конференции

Сборник научных статей

Составители А. С. Березина, А. И. Лельчук
Выпускающий редактор, корректор В. А. Покидышева
Технический редактор, верстка О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 28.05.2024. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 11.76. Печать цифровая. Бумага мелованная
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр, д. 60
Заказ Тираж 100 экз