

**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 — 2021

Материалы IV студенческой научно-практической конференции

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2021

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 (ИС)

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

Р44

Реставрация. Наш взгляд — 2021. Материалы IV 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 : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. — 106 с. : ил.

ISBN 978-5-6046898-4-4

В сборник вошли материалы IV студенческой научно-практической конференции «Реставрация. Наш взгляд — 2021». Издание содержит статьи по истории и практике реставрации произведений искусства: картин, икон, росписей в интерьере, предметов декоративно-прикладного искусства и графики, фотографических материалов.

ISBN 978-5-6046898-4-4

© Коллектив авторов, 2021

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Карпова А. И., Леонтьева Я. Н.

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ Б. И. ХОМЕНКО
«НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ БРАТСКОЙ ГЭС» 1960 ГОДА 7

Гранина Е. С.

РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ДОКУМЕНТА 1893 ГОДА,
ВЫПОЛНЕННОГО НА ПЕРГАМЕНЕ 13

Шабаетва Е. А.

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ
ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАМЛЕНИЯ ФОТОМАТЕРИАЛОВ 19

Леонтьева Я. Н.

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ
КОМПЛЕКСНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В РЕСТАВРАЦИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА 26

Чернова Е. Р.

РЕСТАВРАЦИЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ,
ВЫПОЛНЕННОЙ НА КОМБИНИРОВАННОЙ ОСНОВЕ
ИЗ БУМАГИ И КАРТОНА,
НАПРИМЕРЕ КАРТИНЫ В. В. ПЕРЕПЛЕТЧИКОВА
«АРХАНГЕЛЬСК. ХОЛМОГОРЫ. ЭТЮД» 32

Борг Ч.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕХНИК ФИКСАЦИИ
АВТОРСКОГО ХОЛСТА НА РАБОЧЕМ ПОДРАМНИКЕ
В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ 39

Булаева В. Э.

УКРЕПЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ ХОЛСТА 48

Отт А. И., Белокрылова С. А.

АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ «СВЯТОЙ ПРАОТЕЦ ИСААК»
НАЧАЛА XVIII ВЕКА 56

<i>Овсянникова Ю. С.</i> РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВ. ПРОРОК ИЛИЯ» С ВОСХОЖДЕНИЕМ. ОПЫТ ПРОБНОГО ОТСЛОЕНИЯ	62
<i>Карнаухова К. А.</i> НЕОБЫЧНАЯ ИКОНОГРАФИЯ. СМЕСОИПОСТАСНАЯ ТРОИЦА	69
<i>Пестова Д. А.</i> РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВЯТОЙ ПРАОТЕЦ» В РАМКАХ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА «ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ», Г. НИЖНИЙ НОВГОРОД	75
<i>Крушина Т. А.</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ «СВЯТОЙ ПРОРОК ИОАНН ПРЕДТЕЧА»	82
<i>Курбанова М. Э.</i> ОПЫТ УКРЕПЛЕНИЯ ЖЕСТКОГО КРАКЕЛЮРА МНОГОСЛОЙНОЙ ЖИВОПИСИ И УКЛАДКИ ЕГО В ПЛОСКОСТИ КРАСОЧНОГО СЛОЯ НА МАСЛЯНОМ ГРУНТЕ	89
<i>Мешкова П. Д.</i> ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТАНКОВ С ЧПУ В РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	95
<i>Комарова М. М.</i> ПРОБНЫЕ РАСЧИСТКИ РОСПИСЕЙ В ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ НА 5-Й СОВЕТСКОЙ УЛИЦЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ	100

CONTENTS

<i>Karpova A. I., Leontyeva Y. N.</i> RESTORATION OF THE PAINTING "BUILDING THE BRATSK HYDROELECTRIC POWER STATION" BY B. I. KHOMENKO	7
<i>Granina E. S.</i> RESTORATION OF THE PARCHMENT PAPER HISTORICAL DOCUMENT OF 1893	13
<i>Shabaeva E. A.</i> PRESERVATION AND RESTORATION OF THE PHOTOGRAPHIC MATERIALS IN HISTORICAL FRAMES	19
<i>Leontyeva Y. N.</i> THE RELEVANCE OF THE COMPLEX RESEARCH IN THE RESTORATION OF APPLIED ART OBJECTS	26
<i>Chernova E. R.</i> RESTORATION OF THE OIL PAINTING ON COMBINED BASE ON THE EXAMPLE OF THE "ARKHANGELSK. HOLMOGORY. ETUDE" BY V. V. PEREPLETCHIKOV	32
<i>Borg C.</i> COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TECHNIQUES FOR STRETCHING A CANVAS OVER A PROVISIONAL FRAME IN RUSSIA AND ABROAD	39
<i>Bulaeva V. E.</i> REINFORCEMENT OF THE CANVAS STRUCTURE	48
<i>Ott A. I., Belokrylova S. A.</i> ATTRIBUTION OF THE EARLY 18TH CENTURY PAINTING "HOLY P FOREFATHER ISAAC"	56

<i>Ovsyannikova Y. S.</i> RESTORATION OF THE ICON "ST. PROPHET ELIJAH AND THE CHARIOT OF FIRE". THE EXPERIENCE OF LAYER DELAMINATION	62
<i>Karnaukhova K. A.</i> UNUSUAL ICONOGRAPHY. THE MIXED-HYPOSTATIC TRINITY	69
<i>Pestova D. A.</i> RESTORATION OF THE ICON "SAINT FOREFATHER" IN THE SCIENTIFIC-EDUCATIONAL PROJECT "THE SECOND LIFE OF TEMPERA PAINTINGS", NIZHNY NOVGOROD	75
<i>Krushina T. A.</i> ICONOGRAPHIC RESEARCH OF THE ICON "THE HOLY PROPHET JOHN THE BAPTIST"	82
<i>Kurbanova M. E.</i> REINFORCEMENT OF THE CRAQUELURE ON MULTI-LAYERED PAINTING	89
<i>Meshkova P. D.</i> BENEFITS AND DRAWBACKS OF CNC MACHINES IN THE RESTORATION OF APPLIED ART OBJECTS	95
<i>Komarova M. M.</i> TRIAL CLEARING OF THE PAINTINGS IN THE CHURCH OF THE ANNUNCIATION TO THE BLESSED VIRGIN MARY, 5TH SOVIET STREET, SAINT PETERSBURG	100

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ Б. И. ХОМЕНКО «НА СТРОИТЕЛЬСТВЕ БРАТСКОЙ ГЭС» 1960 ГОДА

Индустриализация — главная тема социалистического реализма, просуществовавшего до 80-х годов XX века. В своих произведениях художники стремились отобразить динамику взаимодействия человека и современного производства. В настоящий момент советское искусство все больше приобретает популярность, и поэтому интерес к судьбам художников того периода возрастает. Статья включает в себя биографические сведения о малоизученном советском художнике Борисе Ивановиче Хоменко (1930–2014). Картина «На строительстве Братской ГЭС» рассматривается как яркий пример отражения соцреализма в живописи советского периода. Описываются основные этапы реставрации картины с упором на сложные технические операции.

Ключевые слова: реставрация, масляная живопись, советская живопись, соцреализм, Б. И. Хоменко.

A. I. Karpova, Y. N. Leontyeva

RESTORATION OF THE PAINTING "BUILDING THE BRATSK HYDROELECTRIC POWER STATION" BY B. I. KHOMENKO

Industrialization is the main issue of socialist realism, which existed until the 1980s. In their works, artists sought to reflect the dynamics of the interaction between man and modern production. Nowadays, Soviet art is becoming more and more popular, which influences the growing interest in the fate of the artists working in that period. The article includes a biographical note on the little-studied Soviet artist Boris Ivanovich Khomenko (1930–2014). The author considers the painting "Building the Bratsk hydroelectric power station" as a vivid example of socialist realism in the Soviet painting. The article describes the main stages of restoration with a focus on complex technical operations.

Keywords: restoration, oil painting, Soviet painting, socialist realism, B. I. Khomenko.

Хоменко Борис Иванович (1930–2014) — член Союза художников СССР, выпускник Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Родился в Ленинграде в 1930 году. В возрасте четырнадцати лет был награжден медалью «За оборону Ленинграда» — во время Великой Отечественной войны мальчик дежурил на крышах при авианалетах, ликвидировал очаги возгорания. На основе живых впечатлений создал цикл работ «Блокада»: портретные и

пейзажные зарисовки, акварели. В 1946 году поступил в Ленинградское художественно-графическое педагогическое училище, где обучался у Г. И. Орловского, Е. С. Школьника, А. Е. Мордвиновой, К. А. Кордобовского и В. С. Гингера. После окончания училища стал преподавать рисование в школе и заниматься в художественной студии Юсуповского дворца. В 1954 году Хоменко поступил на живописный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР, где преподавали выдающиеся художники, носители классических традиций русского реализма И. Э. Грабарь, А. М. Герасимов, Б. В. Иогансон.

Художник совершил множество творческих поездок. Так, в 1958 году Хоменко поехал в Сибирь, открыв для себя Байкал и Ангару, посетив города Братск и Иркутск. На тот момент в Братске вовсю шло строительство гидроэлектростанции, туда съезжались тысячи советских граждан, в том числе молодежь, вдохновленная идеей построить в непроходимой тайге новый город будущего.

Гиганту отечественного гидростроительства посвящали произведения многие писатели, поэты и художники. В музее истории Братскгэсстроя, выставочном зале Братска, и в Иркутском областном художественном музее им. В. В. Сукачева хранятся картины И. Н. Воробьевой, А. В. Лохина, В. И. Овчинникова, В. М. Сибирского, Г. С. Харитоновой и многих других, в том числе и Б. И. Хоменко («На Братской ГЭС», «Братская ГЭС. Вечер», «Строительство Братской ГЭС»).

В Братске Б. И. Хоменко написал серии работ на промышленную тему, за которые получил звание лауреата V заводского смотра-конкурса. Вместе с Г. С. Харитоновым и Е. Б. Хорошиловым Хоменко участвовал в своей первой выставке работ «трех Х» «Байкал-Братская ГЭС». В 1960 году защитил дипломную работу «Будни Братской ГЭС» на оценку «хорошо», получив квалификацию художника живописи. Руководителем был профессор В. М. Орешников [3, с. 86]. В дальнейшем художник много путешествовал по регионам СССР. Одна из серии картин на промышленную тему («Трудовые будни», 1980) была опубликована в альбоме «Художники и Ленинградский металлический завод». Так, индустриальная тема стала одной из основных в творчестве Хоменко.

Картина «На строительстве Братской ГЭС» была передана в реставрационную мастерскую кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица из галереи «Голубая гостиная» Санкт-Петербургского Союза художников. На полотне размером 130 x 276 см, изображен коллектив рабочих, строителей Братской ГЭС, выполняющих различные задачи: поставку строительных материалов, выгрузку груженого самосвала, учет объема разгрузки, замес цементного раствора и т. д. (ил. 1). Картина передает дух романтики комсомольской стройки, отображает энтузиазм советских граждан, совершивших трудовой подвиг. С помощью света и фактуры художник виртуозно передал движение и объем. На переднем плане живопись фактурная, пастозная. Темные одежды рабочих и самосвал, напротив, написаны тонко и

гладко. Небо написано в технике работы мастихином. Нельзя не отметить удивительный колорит картины, а также свойственную Хоменко экспрессию, свободу, динамику и эмоциональность. Яркий колорит живописи сближает Хоменко с импрессионистами. Однако художник добавляет больше энергичности. «Художник не мельчит, не отвлекается на ненужные детали, и каждая подробность находит свое место в общей картине», — писал С. Левандовский [2, с. 28].



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны в прямом освещении в процессе консервации

Картина написана на фабричном эмульсионном грунте, длительное время хранилась без подрамника. В момент поступления на реставрацию картина находилась в аварийном состоянии: холст был свернут в рулон красочным слоем наружу и заклеен скотчем (ил. 2), при любой попытке перемещения картины красочный слой трескался и осыпался. Связь красочного слоя с грунтом была сильно нарушена. Описание состояния сохранности памятника было невозможно произвести при поступлении, требовались экстренные меры по укреплению красочного слоя.



Ил. 2. Общий вид до реставрации

По мере развертывания картины участками проводилось профилактическое укрепление с использованием 5 %-го раствора кроличьего клея с медом (1:1) и папиросной бумаги. При визуальном осмотре был выявлен жесткий кракелюр в виде изломов с приподнятыми краями, в частности в местах жесткой деформации холста, большое количество утрат живописи с отстающим от грунта красочным слоем, а также жесткие деформации, грозившие появлением новых разрушений (ил. 3). Некоторые отставшие фрагменты живописи находились не на своих местах (с перемещением), их приходилось собирать как мозаику и возвращать на прежнее место, что требовало неспешной и кропотливой работы. Наиболее подверженными растрескиванию и отставанию красочного слоя были те части изображения, в написании которых использовались цинковые белила (изображение неба).



Ил. 3. Общий вид лицевой стороны в боковом освещении в процессе консервации

Помимо этого, на фрагментах живописи с небом были обнаружены записи, местами заходившие на изначальный авторский слой (ил. 4). На реставрационном совете было выдвинуто предположение, что это авторские записи. Ведущим специалистом ХБИ ГРМ, инженером-технологом по научным исследованиям на объектах культурного наследия Е. М. Саватеевой был проведен анализ качественного состава минеральных и органических составляющих красочных слоев. Анализ показал, что пробы авторского красочного слоя и записей идентичны: в составе каждого образца обнаружены цинковые белила и масло типа ДКМ или ПЭ. Вероятно, из-за нарушения техники и технологии живописи связь красочного слоя и грунта нарушилась еще при создании памятника. Нанесение толстых слоев масляной краски при отсутствии межслойной обработки привело к отслоению и осыпанию красочного слоя. Художнику пришлось самостоятельно восполнять утраты живописи.

Методика укрепления красочного слоя и грунта варьировалась в зависимости от сохранности конкретных частей памятника. С каждым последующим укреплением увеличивалось количество пластифицирующих материалов. Изначально красочный слой был хрупким. Проводимые укрепления методом закрытого распаривания через термостойкую пленку, с

увлажнением, использованием медово-водочного компресса с лицевой стороны позволили сделать живопись пластичнее, закрепить отстающие фрагменты живописи и частично устранить кракелюр. Для сохранения фактуры живописи при проглаживании утюгом с лицевой стороны подкладывались вязкие салфетки. Прессование картины в течение нескольких дней между укреплениями позволяло стабилизировать поверхность. Некоторые устойчивые изломы размягчались открытым распариванием поверхности и укладывались фторопластовым шпателем. Однако проведенные операции не позволили достичь желаемого результата. Поэтому для укладки жесткого кракелюра и устранения деформаций основы была применена методика укрепления красочного слоя и грунта на 7 %-й осетровый клей с медом с предварительной пропиткой тыльной стороны. Медово-водочный компресс ставился с экспозицией 15 минут [1, с. 76–77]. В результате применения данной методики был полностью уложен кракелюр и изломы, устранены деформации, выровнена поверхность, при этом фактурная живопись осталась неповрежденной.



Ил. 4. Фрагмент утрат красочного слоя на небе с авторской записью в боковом освещении

В процессе консервации особую сложность представлял большой размер памятника, требующий создания определенных условий. Так, фотофиксация велась прямо на рабочем месте в лежачем положении, поскольку перемещение картины было невозможно в условиях мастерской, и в связи с опасностью появления новых осыпей. Также до момента изготовления рабочего подрамника и растяжения картины на нем представлялось затруднительным проводить укрепление без возможности контролировать тыльную сторону.

После было проведено дублирование кромок на осетровый клей и натяжение картины на новый реставрационный подрамник. Для восполнения утрат грунта был подобран синтетический грунт BEVA GESSO-P, который характеризуется обратимостью при нагревании, отличной адгезией, стойкостью и эластичностью, возможностью симитировать фактуру живописи.

В настоящее время картина находится в процессе реставрации, в ходе которой будут восполнены утраты грунта и выполнены тонировки в местах утрат. Картина будет возвращена в Санкт-Петербургский Союз художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи: учебное пособие. М.: Художественная школа, 2013. 224 с.
2. Левандовский С. Борис Иванович Хоменко (5.03.1930–18.04.2014) // Петербургские искусствоведческие тетради. СПб., 2017. Вып. 45. С. 24–36.
3. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Российской академии художеств за 1915–2005. СПб.: Петрополь, 2007. 792 с.

Сведения об авторах:

Карпова Алина Ивановна, магистр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица;
alinka.karpova2011@yandex.ru

Karpova Alina Ivanovna, Master's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design; alinka.karpova2011@yandex.ru

Леонтьева Яна Николаевна, магистр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица;
yanaleontyeva@mail.ru

Leontyeva Yana Nikolaevna, Master's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; yanaleontyeva@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Поцелуева Татьяна Леонидовна, профессор, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица;
kissart@bk.ru

Potselueva Tatiana Leonidovna, Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kissart@bk.ru

РЕСТАВРАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ДОКУМЕНТА 1893 ГОДА, ВЫПОЛНЕННОГО НА ПЕРГАМЕНЕ

Статья посвящена изучению истории и описанию особенностей реставрации исторического документа, выполненного на пергамене — писчем материале из кожи. Диплом поступил из собрания Великоустюгского государственного музея-заповедника. Наградной диплом, выданный Французской Национальной Академией сельского хозяйства, промышленности и коммерции купцу из Великого Устюга, представляет интерес как с исторической точки зрения, так и с точки зрения практической реставрации.

Ключевые слова: пергамен, реставрация, Французская Национальная Академия сельского хозяйства, промышленности и коммерции, И. П. Жилин, Великий Устюг.

E. S. Granina

RESTORATION OF THE PARCHMENT PAPER HISTORICAL DOCUMENT OF 1893

The article studies the history and description of restoration peculiarities of a parchment paper historical document. Parchment is a writing material made from leather. The historical document is a diploma from the collection of the Veliky Ustyug State Museum-Reserve. The French National Academy of Agriculture, Industry and Commerce awarded this diploma to the merchant from Veliky Ustyug. This document is of both historical and restoration interest.

Keywords: parchment, restoration, French Academy of Agriculture, Industry and Commerce, Veliky Ustyug.

Наградной диплом Французской Национальной Академии сельского хозяйства, промышленности и коммерции был выдан «господину И. П. Жилину» (н. х., пергамен, литография в два камня, 28,5 x 41,5 см; БУК ВО «Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник») и свидетельствует о его приеме в члены Академии. Адресат диплома — представитель купеческого рода Жилиных из Великого Устюга, занимавшего видное место в истории региона. Фамилия Жилиных упоминается в «Очерке кустарной промышленности» за 1882 г. [7]. Братья Изосим и Григорий Жилины получили домашнее образование и после смерти отца, Павла Максимовича Жилина, купца второй гильдии, продолжили его дело. Они занимались обработкой щетины, которая продавалась за границу через Архангельск и Санкт-Петербург [6, с. 15].

Вероятно, членом Национальной Академии Франции стал Изосим Павлович Жилин (1846–1917). Предположение о принадлежности диплома Изосиму Павловичу основано на интерпретации инициалов, указанных в дипломе как «I» и «P» (прописное начертание букв латинского алфавита). Такие инициалы были только у одного из представителей этого купеческого рода. Изосим Павлович, кроме торговой деятельности, также являлся членом (гласным) Великоустюгской думы [4].

Случай купца Жилина не уникален. Так, А. А. Спицын, работник московского отделения «Общества электрического освещения», в 1896 году получил аналогичный диплом [7].

Наградной диплом И. П. Жилина выполнен в технике литографии на тонком пергамене, заполнен (железо-галловыми (?)) чернилами коричневого и синего цвета.

Пергамен — писчий материал, изготавливаемый из недубленной кожи овец, телят, свиней и других животных, появившийся во II в. до н. э. Он был широко распространен в Европе до начала активного использования бумаги, и в дальнейшем не исчез из употребления.

Несмотря на большую, чем у бумаги, прочность, пергамен имеет ряд особенностей, которые негативно сказываются на его сохранности. Основу пергамена составляет белок коллаген: «молекулы коллагена, сформированные в виде фибрилл, образуют волокна, в промежутке между которыми — пустоты» [12, с. 6]. «Характерное свойство коллагеновых волокон — резкое сокращение при гидротермических воздействиях — так называемое сваривание коллагена» [3, с. 30]. Благодаря такому строению, пергамен обладает высокой гигроскопичностью и лабильностью — при влажности воздуха менее 40 % он становится хрупким и коробится, а температура выше 60 С° вызывает усадку материала [3, с. 32]. При резких колебаниях температуры и влажности пергамен разрушается быстрее, чем бумага.

Основа наградного диплома сильно деформировалась вследствие интенсивного увлажнения (об этом свидетельствует обширный водный затек, темные края которого просматриваются по периметру) и последующего высыхания — образовались жесткие складки и волнообразная деформация по всей площади. Произошла усадка материала на 1 см и более, вызвавшая повреждение подрамника, на который он был наклеен: по правым углам пергамен «слома» рейки, по краям листа появились разрывы (ил. 1, 2).

Лист сильно и неравномерно загрязнен. В центре документа розовое и желтое пятна чернил, отпечатавшихся на тыльной и прошедших на лицевую сторону. По краям небольшие утраты (следы от жучка-точильщика).

Удаление поверхностных загрязнений проведено латексной губкой в несколько этапов: сначала по участкам, приклеенным к подрамнику, затем, после снятия с подрамника и выравнивания, по всему листу. Такой подход позволил провести очистку без угрозы целостности материала. В ходе исследования было определено, что для крепления пергамена к подрамнику использован клей животного происхождения. После того, как гвозди, вбитые по

правым углом, были вынуты, методом отдаленного увлажнения удалось размягчить клей и снять пергамен с подрамника. Затем остатки клея были удалены скальпелем так, чтобы не повредить бархатистую структуру основы.



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны до реставрации



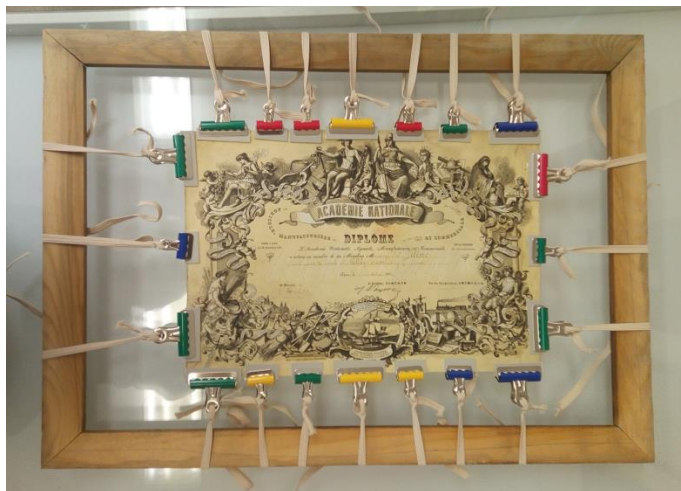
Ил. 2. Общий вид тыльной стороны до реставрации

Зная свойства пергамента, становится очевидным, что при реставрации данного материала недопустим контакт с водой. Поэтому реставрационное вмешательство при работе с пергаменом ограничено — нет возможности удалить или ослабить следы водных затеков, пятна чернил и другие стойкие загрязнения без серьезного вмешательства в структуру основы. Таким образом, основной задачей становится консервация.

Для выравнивания и повышения пластичности пергамента использовался метод удаленного увлажнения на Gore-Tex, который пропускает только капиллярную влагу, благодаря чему увлажнение проходит деликатно и равномерно. После смягчения пергамен был растянут на рабочий подрамник при помощи зажимов «Бульдог» и тянущейся резинки по методике Oxford Conservation Consortium [14] (ил. 3).

Спустя сутки пергамен был снят с подрамника и положен в пресс между четырех сукон для стабилизации.

Утраты были восполнены японской бумагой с минимальным нахлестом на пергамен, разрывы укреплены полосками японской реставрационной бумаги с использованием 5–8 % клея из пшеничного крахмала. Восполненные утраты тонировались акварелью (ил. 4).



Ил. 3. Растяжка пергамента на рабочий подрамник



Ил. 4. Общий вид лицевой стороны после реставрации

Одним из немаловажных процессов консервации является помещение экспоната в безопасную среду: исторический документ был смонтирован в жесткое закрытое многослойное паспарту из консервационного картона (рН 7,5–8) так, чтобы обеспечить равномерное давление по всей площади пергамента для предотвращения его деформации.

В результате проведенных работ был сохранен уникальный документ из Великоустюгского музея, представляющий большой интерес для изучения многовековой истории города. Теперь экспонат может быть в полной мере вовлечен в активную музейную деятельность — появилась возможность как экспонировать документ, так и изучать его без опасений за сохранность. При

возвращении экспоната в музей будет передан и паспорт реставрации, где указаны исчерпывающие требования по условиям хранения пергамента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белая И.К. Способ реставрации пергаментной кожи (описание изобретения к авторскому свидетельству). М., 1959.

2. Дзендзелюк Л.С., Тимошенко Э.Р., Льюда Л.М. Изготовление пергамента и реставрация документов на пергаментной основе // Исследования в консервации культурного наследия. Материалы международной научно-методической конференции, посвященной 50-летию юбилею ГосНИИР. М., 2008. Вып. 2. С. 17–19.

3. Добрусина С.А., Чернина Е.С. Консервация документов: наука и практика. СПб.: Российская нац. б-ка, 2013. 191 с.

4. Жилин Изосим (Зосима) Павлович // Кто есть кто в «Памятных книжках Вологодской губернии», 1853–1916: справочные издания. URL: https://www.booksite.ru/who-is-who/j_73.html (дата обращения 10.02.2021).

5. Исследование, реставрация и консервация средневековых рукописных памятников: тезисы докладов / сост. И.П. Мокрецова. М.: Всесоюз. научно-исследовательский институт реставрации, 1989. 60 с.

6. Кудрин Н.М. Запечатленная память: записки краеведа. Архангельск, 1986. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/orthodox/zappamyat/text.pdf> (дата обращения 10.02.2021).

7. Первый работник Московского отделения «Общества электрического освещения» // ПАО «Мосэнерго». URL: http://www.mosenergo-museum.ru/History_of_Mosenergo/Historical_Review/19283/ (дата обращения 10.02.2021).

8. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы: учебное пособие / А.Б. Алешин, Ю.Г. Бобров, Н.Г. Брегман [и др.]. М.: Альма Матер, 2008. 608 с.

9. Тавадзе Ш.Д. Реставрация и консервация фрагмента рукописи XV века, выполненной на пергаменте // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация: материалы II Международной конференции в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / сост. Ю.Г. Бобров. СПб.: Институт им. И.Е. Репина, 2018. URL: <http://repin-book.ru/tavadze-rest2018.pdf> (дата обращения 20.03.2021).

10. Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация: сб. статей. М. ГосНИИР, 2000. Вып. 18. 134 с.

11. Чернова Н.В. Исследования, проведённые для реставрации пергаментов, обуславливающие выбор реставрационных материалов и методик. URL: <http://ranar.spb.ru/files/visual/Chernova/Pergamennyi%20pereplet.pdf> (дата обращения 22.03.2021).

12. Щетинный промысел // Московская промышленно-художественная выставка в 1882 г. Вологодская губерния. Очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным Вологодским губернским земством. Вологда, 1882. URL:

[/https://www.booksite.ru/fulltext/kust/arn/iyp/rom/ysel/1.htm#9](https://www.booksite.ru/fulltext/kust/arn/iyp/rom/ysel/1.htm#9) (дата обращения 10.02.2021).

13. Duminuco C. Stretch it Out! Or, How to Flatten Parchment Bundles // West dean college, Oxford: University College, 4.05.2015. URL: <https://www.westdean.org.uk/study/school-of-conservation/blog/books-and-library-materials/stretch-it-out-or-how-to-flatten-parchment-bundles> (дата обращения 1.04.2021).

14. Wetering B. van de; Scholte I. Parchment conservation // The Ox Bindery. URL: <https://www.oxbindery.ie/conservation/parchment-conservation/> (дата обращения 1.04.2021).

Сведения об авторе:

Гранина Елена Сергеевна, 3 курс, Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха; granina.elenka@mail.ru

Granina Elena Sergeevna, a third-year student, Saint Petersburg Art College named after N. K. Roerich; granina.elenka@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Севастьянова Светлана Александровна, преподаватель реставрации графики высшей категории, Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха; offort@list.ru

Sevastianova Svetlana Aleksandrovna, Graphic Restorer, Lecturer, Saint Petersburg Art College named after N. K. Roerich; offort@list.ru

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАМЛЕНИЯ ФОТОМАТЕРИАЛОВ

Статья посвящена технологическим особенностям реставрации фотодокумента, оформленного в паспарту. Фотография выполнена в технике серебряно-желатиной печати с проявлением. Кратко рассмотрена история развития техники фотопечати, использование бланков и паспарту для оформления фотографий, которые содержат и историческую информацию. Учитывая это, была выбрана методика, позволяющая не только сохранить, но и полностью отреставрировать паспарту с последующим монтированием, исключаящим его негативное воздействие на фотографию. Опыт проведения данного исследования и реставрации подтверждает важность и необходимость сохранения не только исторического документа, но и его обрамления.

Ключевые слова: фотография, картон, покрытие, дублирование, паспарту, печать, демонтаж, реставрация, желатин.

E. A. Shabaeva

PRESERVATION AND RESTORATION OF THE PHOTOGRAPHIC MATERIALS IN HISTORICAL FRAMES

The article considers the peculiarities of the restoration of the photographs with a mat and a frame. The article also studies the mat as an important historical source and briefly analyzes the history of photographic printing. It presents the experience of the restoration of a photographic document and a mounting mat.

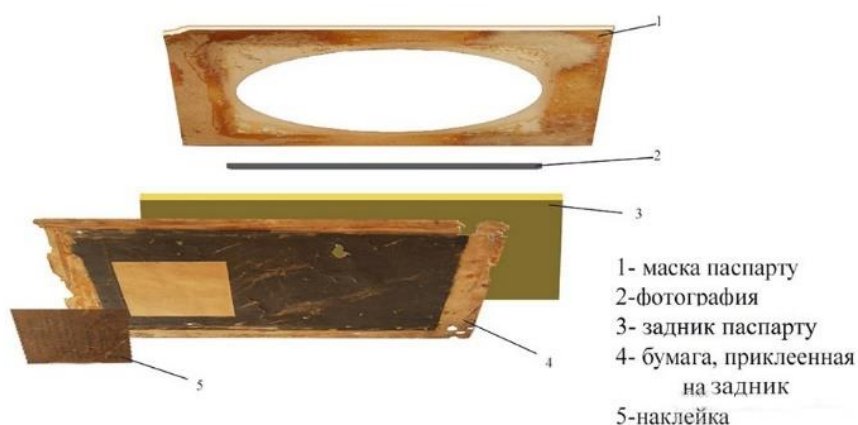
Keywords: photograph, cardboard, cover, duplication, mat, printing, dismantling, restoration, gelatin.

Благодаря широкому сотрудничеству реставрационного отделения училища им Н. К. Рериха с различными музеями России, студенты в полной мере осваивают профессиональные компетенции, так как в реставрацию поступают экспонаты, выполненные в разнообразных техниках, и разного уровня сложности с точки зрения их сохранности.

Фотография «Портрет неизвестной дамы» (н. х., светопись М. Калдобского, бумага, картон, желатиновая фотопечать, 32,6 x 42,5 см, 1908–1910 года) поступила из БУК ВО «Великоустюгский государственный музей-заповедник» в историческом паспарту (ил. 1). Фотодокумент отпечатан на трехслойной желатиновой бумаге с химическим проявлением с последующим ретушированием черным карандашом и свинцовыми белилами. Маска — двуслойный картон бежевого цвета с овальным окошком, обрезаем, окрашенным белилами, и тиснением в виде растительного орнамента (ил. 2).



Ил. 1. Общий вид фотографии до реставрации



Ил. 2. Схема монтирования фотографии до реставрации

Тыльная сторона паспарту содержит информацию о фотоателе (бумажная наклейка) и по периметру оклеена полосами газет советского периода.

Поверхность фотографии неравномерно запылена. На некоторых участках свинцовые белила почернели, что вызвано химической реакцией с серосодержащими веществами, в частности, с сероводородом H_2S , присутствующим в загрязненном воздухе. При этой химической реакции образуется вещество черного цвета — сульфид свинца PbS [6, с. 68–69].

Картон паспарту неравномерно запылен, неравномерно пожелтел, особенно по краям, с фигурными светло-коричневыми водяными затеками.

Картон деформирован, потерт, по краям маски, проколы и срывы верхних слоев с расслоением. Правый нижний угол загнут на тыльную сторону с расслоением бумаги по краю. Картон имеет потертости, усиливающиеся к краям, углы слегка окатаны.

По периметру задника многочисленные срывы до нижележащей газеты, бумаги и картона. Предположительно, вся тыльная сторона была окрашена краской коричневого цвета. В центральной части разнонаправленные следы от

клея со срывами верхних слоев бумаги. По всем краям сильные фигурные продавленности картона от креплений, изломы, утраты верхних слоев.

Перед реставрацией проведено изучение истории фотографии, т. к. из музея данный документ поступил практически без информации (было указано только наименование).

Фотография, впервые возникшая в 1839 году, за свою историю претерпела множество технологических изменений. Однако использование серебра в фотопроцессе было популярно еще с самого начала XIX века после того, как Томас Веджвуд применил частицы нитрата серебра для захвата изображения. Уже в 70-е годы XIX века после открытия Ричардом Личем Мэддоксом водной эмульсии желатина и улучшения чувствительности снимка Чарльзом Харпером Беннеттом серебряно-желатиновая фотография перешла на коммерческую основу.

В ходе визуального осмотра было установлено, что исследуемый документ изготовлен в технике серебряно-желатиновой печати с проявлением. В идентификации техники помогает ряд внешних признаков. Во-первых, серебряные частицы придают фотографии типичную тональную окраску изображения: от темно-серого цвета до черно-синего. Во-вторых, на темных участках и по краям присутствует зеркальное отражение. В-третьих, фотография напечатана на плотной бумаге, что характерно для отпечатков на желатиновой бумаге с проявлением (тогда как для отпечатков с видимым проявлением применялась тонкая аристотипная бумага). Также следует указать, что во время исследования светлых участков под микроскопом волокна бумаги не были видны из-за плотного баритового слоя.

Известно, что в XX веке на фабриках существовало большое разнообразие бумаг для фотопечати: «...кроме матовой и глянцевой фактуры, которые использовались с самого начала коммерческого производства серебряно-желатиновых бумаг, позднее появилось большое количество самых разнообразных фактур. Производились бумаги с добавлением в баритовый слой органических и неорганических красителей» [5, с. 34].

Еще одним важным этическим аспектом в области истории фотопечати является художественная ретушь фотографий, используемая в массовом производстве с 1850 г. Изначально фотомастера устраняли пятна мягкими карандашами на негативах, но вскоре обработка негативов уступила место ретуши на позитиве. Редактирование снимков производилось для усиления тона фотографии, использовались различные материалы, такие как аэрограф, анилиновый краситель, тушь и акварель; мелкие дефекты устранялись карандашом.

В конце XIX века появились фотографии небольшого размера — «визитки», созданные для массового потребления. Последовавшее за этим событием изменение техники фотопечати, в силу снижения себестоимости, требовало фиксации на жесткую основу-бланк. «Фотографический бланк» или «бланк для наклейки фотографических снимков» — это многослойная конструкция из картона, особым образом декорированная с лицевой и тыльной

стороны, на которую фотографы наклеивали фотографию. Но наряду с бланками, фотографии оформлялись в паспарту, которое являлось более традиционным обрамлением для графических произведений.

Термин «паспарту» (от франц. *passer partout*) обозначает специальную картонную рамку с вырезом или «кусочек картона для наклейки рисунка, гравюры, книжной иллюстрации, фотографии и т. п.» [1, с. 922].

Помимо несущей (конструктивной) и декоративной функции, паспарту является важным носителем информации об истории возникновения и бытования фотодокумента.

Так, на тыльной стороне описываемого паспарту в нижней части задника была обнаружена бумажная наклейка: «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УВЕЛИЧЕНИЕ ПОРТРЕТОВЪ «СВЪТОПИСЬ» М. Калдобскаго. Принимаются заказы на рамы изъ багета и дерева по рисункамъ. Большой выбор всевозможныхъ готовыхъ рамъ и паспарту. ИСПОЛНЕНИЕ СРОЧНОЕ И АККУРАТНОЕ. МАГАЗИНЪ Садовая ул. № 64–21. Телефонъ 242–61». В адресном справочнике за 1910 год была найдена информация о фотоателе Колдобского (Калдобскаго), располагавшегося по данному адресу. Но в адресной книге за 1911 год по этому адресу отмечен уже другой номер телефона. Следовательно, фотография была сделана не позднее 1910 года.

В правом верхнем углу находится оттиск серебряной медали Николая II «За усердие», полученная Матвеем Захаровичем Колдобским в 1908 году. Такая награда выдавалась гражданам, поданным Российской Империи (дворянам, артистам, купцам, промышленникам и чиновникам), заслуги которых принесли пользу отечеству и помогли в развитии страны.

Вышеизложенное позволяет заключить, что фотография была сделана в период с 1908 по 1910 гг.

Таким образом, становится очевидно, что паспарту не менее ценно с исторической точки зрения, поэтому реставрационные мероприятия будут проведены в отношении и фотографии, и паспарту.

В начале по традиционной для реставрации графики методике были удалены стойкие поверхностные загрязнения с поверхности тыльной стороны с использованием стирательной резинки и резиновой крошки.

Для того, чтобы была возможность провести полную реставрацию паспарту, было выполнено размонтирование. Сначала удален задник паспарту за счет расслоения глазным скальпелем и бамбуковым шпателем картона с сохранением бумаги. Затем оставшийся картон удален с тыльной стороны фотографии скальпелем с помощью увлажнения ватным тампоном. Снятие маски паспарту осуществлялось по методике отдаленного увлажнения с расслоением картона, чтобы избежать повреждения фотослоя. В дальнейшем срывы картона удалены с поверхности фотографии с деликатным местным увлажнением. Поверхностные загрязнения на лицевой стороне фотографии удалены латексной губкой, обходя участки ретуши.

Методика восстановления цвета почерневших свинцовых белил основывается на реакции окисления черного сульфида свинца до основных

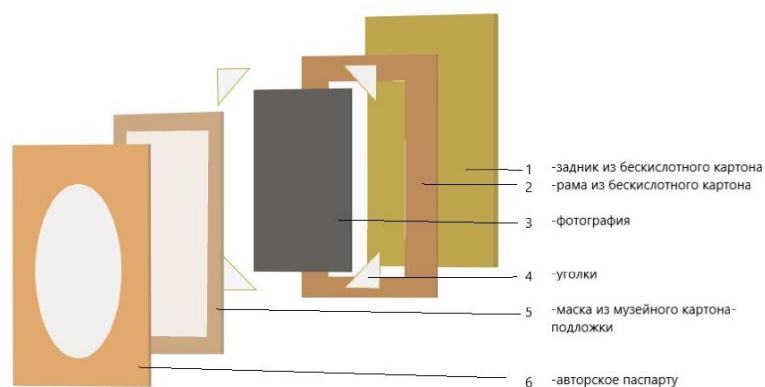
сульфатов свинца, имеющих белый цвет. В качестве реагента использовался пероксид водорода. Попеременным воздействием паров аммиака и перекиси водорода достигалось восстановление цвета свинцовых белил [6, с. 68–69].

Затем была выполнена реставрация элементов паспарту. Водостойкость краски на бумаге, снятой с задника паспарту, позволила выполнить традиционную водную обработку. В результате чего, по предварительному согласованию с хранителями, удалось отделить газетные полосы и наклейку от бумаги. В будущем планируется сохранить полосы советской газеты как исторического документа и сделать инкапсулирование. После снятия наклеек на световом столе было произведено утоньшение слоя картона с обратной стороны до слоя бумаги. Далее, бумага была промыта в воде, а затем в 1 % водном растворе аммиака. Бумага дублирована японской равнопрочной бумагой, наклейка возвращена на место, затем толщина задника восстановлена с использованием музейного бескислотного картона.

Водяные затеки на маске паспарту ослаблены при помощи оттяжки фильтровальной бумагой после деликатного увлажнения участков теплой дистиллированной водой. С тыльной стороны утоньшения картона восполнены японской реставрационной бумагой, расслоения укреплены, утрата угла восполнена бумагой, подобранной по цвету, в несколько слоев до наращивания толщины картона с обязательным промежуточным просушиванием. Для обеспечения прочности соединения доставки и основы некоторые слои реставрационной бумаги были утоньшены по краю и заведены в толщину картона паспарту. Все работы выполнены с использованием клея из пшеничного крахмала различной концентрации. Картон увлажнен на Gore-tex и отпрессован с сохранением тиснения.

Непременным условием долгой сохранности произведения является правильное хранение, что предполагает монтирование с использованием бескислотного картона. Необходимо было, сохранив историческое обрамление, изолировать фотографию от негативного воздействия картона паспарту, имеющего низкий рН. Фотография помещена на бескислотный картон задника, по периметру вырезана «рамка» из картона для выравнивания толщины, к этому слою приклеены уголки из бескислотной бумаги, фиксирующие фотографию. Авторская маска паспарту переложена от фотографии консервационным картоном-подложкой (толщина 0,75 мм) и соединена с задником паспарту (ил. 3, 4).

Реставрации произведений или документов, имеющих обрамление, по возможности должен предшествовать анализ исторической ценности всех элементов обрамления для того, чтобы понимать объем необходимых реставрационных процессов, которые в завершении будут включать монтирование в историческое обрамление или же нет. Ведь зачастую историческая ценность экспоната неразрывно связана с его обрамлением, несущим сведения об истории памятника искусства.



Ил. 3. Схема монтирования фотографии после реставрации



Ил. 4. Общий вид фотографии после реставрации

ЛИТЕРАТУРА

1. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1898. Т. 23 (45). 4 474 с.
2. Генеалогический форум ВГД // Всероссийское генеалогическое древо. URL: <https://forum.vgd.ru> (дата обращения 07.05.2021).
3. Зражевский А. Фотографы дореволюционной и послереволюционной России // Сервер по истории фотографии. URL: http://zrazhevsky.krasno.ru/Oldfotos/Oldfotos_The_Head.htm (дата обращения 07.05.2021).
4. Как всё начиналось: серебряно-желатиновая фотография // Культурология.Ру: интернет-журнал, 13.05.2016. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/130516/29516/> (дата обращения 08.05.2021).
5. Максимова А.В., Богданова Ю.А., Мисюра-Аладова К.А., Васильева Е.А., Юдина О.Е. Идентификация, хранение и консервация фотоотпечатков, выполненных в различных техниках. СПб.: ФГБУК «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО», 2013. 48 с.
6. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А. Реставрация произведений графики. М.: ВХНРЦ им. И.Э. ГРАБАРЯ, 1995. 183 с.

7. Союз фотохудожников России // Сервер фотохудожников России. URL: <http://www.photounion.ru> (дата обращения 07.05.2021).

8. Стереоскоп: научно-исследовательский проект о фотографах и фотоателе, работавших в Санкт-Петербурге в XIX и первой половине XX вв. URL: <https://stereoscop.ru/photograph/koldobskii-matvei-zakharovich/> (дата обращения 07.05.2021).

9. Суворин А.С., Весь Петербург на 1910–1911 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга. СПб., 1911, 1 100 с.

Сведения об авторе:

Шабаета Елизавета Андреевна, 3 курс, Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха; elisaweta.shabaewa@mail.ru

Shabaeva Elisaveta Andreevna, a third-year student, Saint Petersburg Art College named after N. K. Roerich; elisaweta.shabaewa@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Севастьянова Светлана Александровна, преподаватель реставрации графики высшей категории, Санкт-Петербургское художественное училище им. Н. К. Рериха; offort@list.ru

Sevastianova Svetlana Aleksandrovna, Graphic Restorer, Lecturer, Saint Petersburg Art College named after N. K. Roerich; offort@list.ru

АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ КОМПЛЕКСНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ В РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В данной статье рассматривается роль визуальных, химико-биологических, искусствоведческих исследований на примере музыкального напольного инструмента виктрола. Основное внимание уделено искусствоведческой части исследования, так как виктрола занимает очень важное место в истории развития домашних музыкальных проигрывателей. Описываются основные этапы проведения комплексных исследований.

Ключевые слова: реставрация, Шереметьевский музей, виктрола, живопись по позолоте, дерево, ДПИ.

Y. N. Leontyeva

THE RELEVANCE OF THE COMPLEX RESEARCH IN THE RESTORATION OF APPLIED ART OBJECTS

The article considers the role of the visual, chemical-biological and art researches through the victrola. Since the musical instrument has an important role in the history of home music players, the author focuses on historical and stylistic context. The article describes the main stages of complex research.

Keywords: restoration, Sheremetyevo Museum, victrola, gilding, wood, applied arts.

В рамках дипломного проекта для реставрации был выбран объект из музея музыки Шереметьевского дворца. Виктрола поступила в музей из частного собрания и имела значительные повреждения, связанные с нарушением условий хранения. Перед началом работы было необходимо изучить и исследовать историю создания, происхождение и материалы, из которых был изготовлен объект. Результаты комплексного исследования в последующем послужат исходными данными для разработки и проведения консервационных и реставрационных работ.

Результаты проведенного исследования показали, что виктрола поступила в музей из частного собрания в 1999 году по закупке от А. И. Барбаш. Музыкальный инструмент создан после 1906 года в США компанией Wictrola/Victor Talking Machine Co/Camden N.J.U.S.A.

В процессе визуального обследования были обнаружены элементы, которые помогли в атрибуции объекта, а именно заводская наклейка на задней стороне музыкального инструмента (ил. 1) и логотип компании, нанесенный на тыльную сторону крышки виктролы (ил. 2). Несмотря на разрушения,

вызванные временем, удалось определить, какой компании и какому времени принадлежит данный объект. Оказалось, что наклейка являлась лицензией компании Victor talking Machine Company, датируемой 1 мая 1992 года.



Ил. 1. Заводская наклейка на задней стороне музыкального инструмента



Ил. 2. Логотип компании

Victor Talking Machine Company (или просто Victor) — американская флагманская звукозаписывающая компания. Головной офис находился в городе Камден, Нью-Джерси, и в начале 1900-х годов он был крупнейшим производителем граммофонных пластинок в США [4, с. 17–41].

Компания была основана Элдриджем Р. Джонсоном. До этого Джонсон занимался производством фонографов, предназначенных для проигрывания пластинок, производимых компанией Эмиля Берлинера «Berliner Gramophone». Компания официально начала свою работу 3 октября 1901 года. Ее товарным знаком был фокстерьер Ниппер, слушающий пластинку производства Berliner Gramophone. Этот логотип и слова «His Master's Voice» были на всех выпускаемых компанией Victor Talking Machine Company граммофонных

пластинках и проигрывателях (ил. 3). Считается, что основание компании совпало с началом коммерческой звукозаписи [6, с. 15–30].



Ил. 3. Золоченая виктрола Ф. И. Шаляпина

Сразу после запуска Эддридж обеспечил своей компании стабильную позицию на американском рынке, а позже начал на нём доминировать. Компании удалось привлечь покупателей тем, что она делала акцент не на качество своих граммофонов, а на эксклюзивность содержания своих пластинок и на продвижении высокой культуры в массы. Компания запустила серию пластинок Red Seal (с красным лейблом) и благодаря ей стала ассоциироваться с рядом самых популярных и уважаемых исполнителей той эпохи [5].

Виктрола была стационарным вариантом граммофона, помимо проигрывающего устройства и усилителя звука, роль которого играл сам корпус, в ней были отделения для хранения пластинок. Виктролы были «музыкальным центром» того времени, играли они очень громко, мощности корпуса-рупора хватало на большой танцевальный зал или зал-гостиную. В сентябре 1906 года Джонсон и его инженеры разработали новую линию граммофонов с поворотным столом и рупор-усилитель звука был установлен внутри деревянного корпуса. Это было сделано и по соображениям качества звука, и для визуальной эстетики. Граммофоны с рупором часто не вписывались в интерьер, цель заключалась в том, чтобы они выглядели как предмет мебели. Эта идея была быстро запатентована, и новое изобретение получило название «виктрола». Виктор Орсье заключил соглашения с мебельными фабриками, и они делали корпуса специально под разные стили интерьера. Первые виктролы поступили в продажу в 1906 году и, несмотря на высокую цену, вскоре стали хитом [4, с. 61].

Следом на рынке появился широкий ассортимент Victrola: от небольших настольных моделей за \$ 15 до разнообразных конструкций и размеров шкафов с декором в диапазоне \$ 100–250 для среднего класса и до \$ 600 в стиле Чиппендейла, шинуазри и других, из ценных пород дерева с позолотой и богатой отделкой для элегантных особняков. Для богатых клиентов Victrola были также в различных нестандартных конструкциях, с ручной росписью, из

экзотических пород дерева, с отделкой лаком в японском и китайском стилях. Эти машины были выпущены в небольшом количестве и сейчас являются ценными раритетами [5].

В 1913 году появился первый электрический вариант двигателя, что позволяло не заводить виктролу через каждые несколько мелодий. Виктролы с электродвигателями получили название Electrolas, и бренд «Виктрола» использовался, по крайней мере, до 1987 года [4, с. 89].

После сенсационных выступлений Ф. И. Шаляпина в Ла Скала звукотехник фирмы His master's voice У. С. Дарби уговорил певца записать голос на односторонние грампластинки. Шаляпин подписал контракт. Золоченую виктролу презентовала Ф. И. Шаляпину звукозаписывающая фирма «Граммофон». По легенде это был подарок фирмы к десятилетию сотрудничества с артистом. Имеющаяся на аннотации дата — 1912 год — позволяет согласиться с этим предположением. А оформление граммофона — золочение и роспись — свидетельствуют, что этот экземпляр был изготовлен к торжественной дате [7].

Виктрола представляет собой такое сочетание техник, как резьба по дереву, золочение на лак, живопись по позолоте. Виктрола занимает очень важное место в истории развития домашних музыкальных проигрывателей, и интерес к ней как к произведению искусства очень высокий. В Санкт-Петербурге таких предметов всего два: одна виктрола находится в Шереметьевском музее, а вторая — в музее Шаляпина.

При поступлении в реставрацию экспонат находился в аварийном состоянии: многочисленные отслоения грунта с позолотой от основы, грозящие осыпями, утраты резных элементов декора, утраты грунта, деструкция лаковой пленки, деформация деревянной основы, ослабление клеевых швов в деревянной основе.

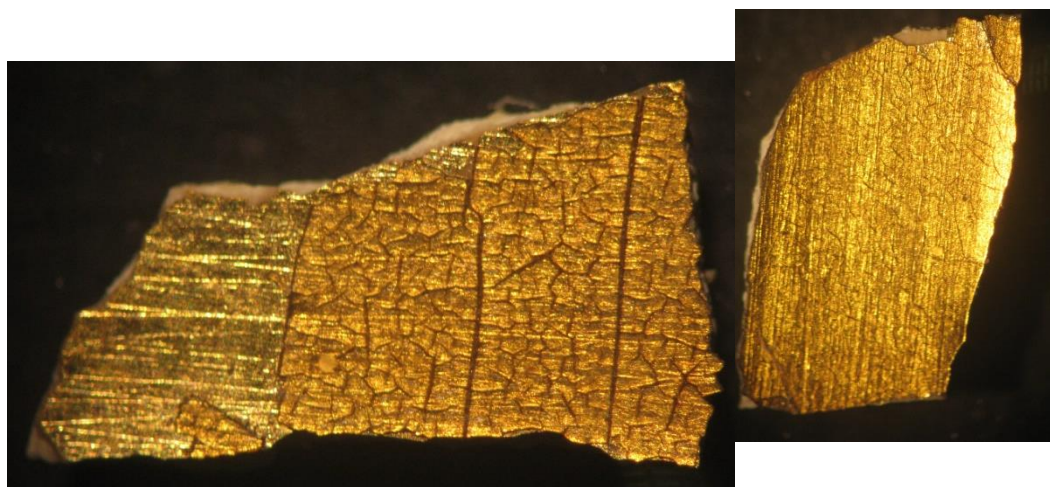
Данный случай не относится к классической реставрации: анализ литературы показал недостаточную степень изученности проблемы, что составляет один из наиболее значимых аргументов для проведения исследований. Прежде чем приступить к разработке комплекса консервационных и реставрационных мер, было необходимо провести комплекс химических анализов. Анализ результатов исследований способствует правильному выбору реактивов [3].

Для исследования были взяты образцы с дверей виктролы. В результате комплексного химического анализа было определено, что деревянная основа состоит из массива и шпона: основной массив со шпоном выполнен из магнолии, накладная резьба — из тропической породы красного дерева махагони. Наибольший интерес вызвали различия в способе золочения в местах с живописью. Масляная живопись по центру композиции написана пастозным слоем по потали, в то время как к краям слой краски лессировочный, использован переход в полупрозрачные цветные лаки, лежащие на сусальном золоте. Можно предположить, что такой прием использовался в целях экономии материала.

Сложность проведения реставрационных работ заключается в консервации не только грунта и позолоты, но и цветной лаковой пленки.

Во-первых, необходимо провести консервацию. Во-вторых, необходима регенерация лаковой пленки, поскольку обнаружена деструкция слоя лака.

Консервацию необходимо выполнить таким образом, чтобы лаковая пленка была укреплена, уложена к поверхности красочного слоя, и в то же время устранить деструкцию. Задача микрохимических исследований — помочь реставратору отработать методики, необходимые для сложных укреплений грунта, красочного слоя, лаковой пленки по красочному слою, лаковой пленки по позолоте.



Ил. 4, 5. Образцы взятия проб для определения способа золочения

Для решения любых реставрационных задач важно использовать различные методы исследования для выявления полной картины состояния объекта, а именно:

- аналитический метод: программа реставрации составляется на основе химико-биологических исследований;
- теоретический метод: использование научной литературы;
- экспериментальный метод;
- наблюдение: визуальные исследования с использованием бинокулярной лупы с 20-кратным увеличением с целью изучения характера материалов памятника;
- и др. [1, 2].

Сохранение и выявление эстетической, исторической ценности памятника, применение и разработка индивидуальной реставрационной методики напрямую зависят от результатов исследования произведения до реставрации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инновационные технологии в образовательной деятельности вузов искусств и реставрации: сборник трудов участников научной конференции. СПб.: СПбКО, 2014. 135 с.

2. Новые решения для обучения реставраторов / сост. Е.П. Борзова, А.Н. Чистяков, С.В. Перминова, Н.М. Фомичева [и др.]. СПб., 2014. 135 с.

3. Фармаковский М.В. Консервация и реставрация музейных коллекций. М., 1947. 143 с.

4. Aldridge B.L. The Victor Talking Machine Company / ed. by F. Bayh. RCA Sales Corporation, 1964. 120 p.

5. Belchior S. Manufacturing Records: The Gramophone Company & Victor Talking Machine Co. vs. Their Competitors (1898–1911), 2007. URL: <https://www.loc.gov/collections/emile-berliner/articles-and-essays/gramophone/> (дата обращения 20.02.2021).

6. Johnson E.R.F. His Master's Voice Was Eldridge R. Johnson: A Biography. Milford: State Media Inc., 1974. 179 p.

Сведения об авторе:

Леонтьева Яна Николаевна, магистр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; yanaleontyeva@mail.ru

Leontyeva Yana Nikolaevna, Master's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; yanaleontyeva@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

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

Berdichevskaya Elena Vladimirovna, Art Restorer, State Russian Museum; Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; Juber72@yandex.ru

**РЕСТАВРАЦИЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ,
ВЫПОЛНЕННОЙ НА КОМБИНИРОВАННОЙ ОСНОВЕ
ИЗ БУМАГИ И КАРТОНА,
НАПРИМЕРЕ КАРТИНЫ В. В. ПЕРЕПЛЕТЧИКОВА
«АРХАНГЕЛЬСК. ХОЛМОГОРЫ. ЭТЮД»**

Реставраторы станковой масляной живописи часто сталкиваются с произведениями, выполненными на таких гибких основах, как бумага или картон, метод реставрации которых отличается от реставрации масляной живописи на холсте. Статья посвящена методикам реставрации масляной живописи на комбинированной основе из бумаги и картона. Особенность сохранности картины В. В. Переплетчикова «Архангельск. Холмогоры. Этюд» заключалась в том, что она не была покрыта лаком, к тому же на всей поверхности красочного слоя имелись затеки глютинового клея, на которых частично держалась пастозная живопись, что вызывало затруднения при удалении поверхностных загрязнений. Также частично была утрачена и, следовательно, требовала консервации и восстановления, основа произведения.

Ключевые слова: масляная живопись, бумага, картон, реставрация, глютиновый клей.

Е. Р. Chernova

**RESTORATION OF THE OIL PAINTING ON COMBINED BASE
ON THE EXAMPLE OF THE "ARKHANGELSK. HOLMOGORY. ETUDE"
BY V. V. PEREPLETCHIKOV**

Oil painting restorers often work with the paintings made on such flexible base as paper or cardboard. These restoration methods are different from oil painting on canvas. The article considers the restoration of the oil painting on paper and cardboard combined support. The preservation feature of this painting is the absence of varnish. Moreover, there were streaks of protein glue on the surface of the paint layer, which the flaking impasto was partially held on. It caused problems while removing surface contaminants. Also, the support of the work had losses in the edges that required conservation and filling.

Keywords: oil painting, paper, cardboard, restoration, protein glue.

Художники довольно часто используют бумагу или картон в качестве основы для живописи, например, для написания этюдов, в силу доступности, портативности и легкости этих материалов. Картон может быть тряпичным или бумажным, рыхлым, плотным, однослойным или многослойным. Наиболее

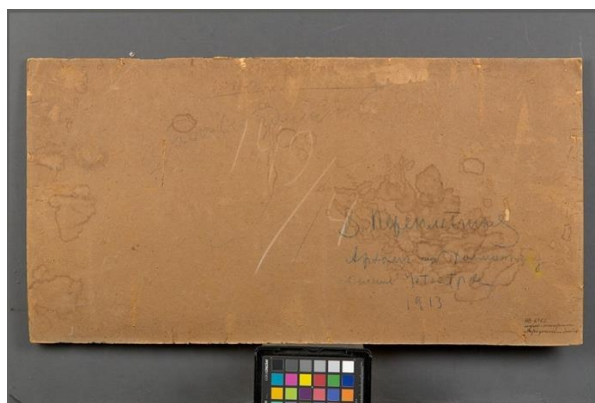
распространенными травмами картона считаются расслоение углов, перегибы, изломы, общая деформация, коробление [2, с. 67].

В данной статье автор предлагает рассмотреть опыт реставрации масляной живописи, выполненной на бумаге, наклеенной на советский многослойный картон, на примере картины известного советского художника В. В. Переплетчикова «Архангельск. Холмогоры. Этюд» из собрания ГБУК музея-панорамы «Бородинская битва» г. Москвы. Картина поступила в мастерскую кафедры реставрации монументально-декоративной живописи МГХПА им. С. Г. Строганова без подрамника со значительными деформациями основы в виде вогнутости в центральной части произведения. Масляная живопись выполнена на негрунтованной бумаге (ил. 1). Основа произведения комбинированная, бумага была наклеена на картон, который расслаивался во многих местах по периметру картины, особенно по углам, и имел многочисленные утраты на обороте (ил. 2). Бумага также отклеивалась от картона в некоторых местах вдоль краёв картины.

Пастозная живопись имела многочисленные отслоения красочного слоя, особенно на участке изображения деревьев в правой части картины. К тому же она была покрыта не лаком, а проклеена глютиновым клеем, который со временем превратился в жесткую темную пленку и значительно изменил колорит живописи. Скорее всего, именно он вызвал отслоения красочного слоя и его утраты во многих местах.



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны картины до реставрации



Ил. 2. Общий вид оборотной стороны картины до реставрации

После описания состояния сохранности памятника, фотофиксации до реставрации и проведения реставрационного совета было принято решение в начале выполнить операции по консервации произведения: укрепить аварийные участки живописи и основу в местах расслоений картона, затем удалить поверхностные загрязнения с оборота картины, восполнить утраты основы, затонировать их, удалить поверхностные загрязнения и сгустки клея с красочного слоя, подвести реставрационный грунт в места утрат авторской живописи с элементами имитации мазков, где это было необходимо и не противоречило авторскому замыслу. Последний этап — живописная реставрация: необходимо покрыть живопись реставрационным лаком и сделать тонировки реставрационными масляными красками в пределах утрат живописи.

Аварийные участки живописи укреплялись открытым способом: при помощи кисти маленького размера в места шелушений аккуратно подводился 5 %-й раствор ПВБ в изопропиловом спирте. После наступления отлипа красочный слой приглаживался фторопластовым шпателем. Был выбран именно этот состав, так как спирт позволял размягчить пастозные хрупкие мазки авторской живописи и после уже уложить их на место. Клей ПВБ достаточно эластичный, «характеризуется хорошей адгезией к различным подложкам, высокой прочностью» [4, с. 90–91], он био- и влагостоек, что делает его удобным в работе. Его достаточно часто используют для укрепления пастозной масляной живописи, так как со временем мазки краски становятся хрупкими и ломкими, а спирт в составе клея помогает сделать их немного пластичней на некоторое время.

Расслоения картона укреплялись раствором метилцеллюлозы в воде (8–10 %) следующим способом: клей подводился с кисти в промежутки между слоями картона, после чего данный участок приглаживался фторопластовым шпателем и на него ставился пресс с прослойкой из фильтровальной бумаги. Многие реставраторы для данной операции используют пшеничный крахмал (8–10 %-й), метод работы с которым идентичен способу работы с метилцеллюлозой [3, с. 29, 52–53].

Поверхностные загрязнения на обороте картины удалялись при помощи ластика и скальпеля, аккуратно обходя все надписи и рисунки (на обороте картона находилось много важных надписей, дающих информацию о названии картины, авторе и времени создания). Иногда поверхностные загрязнения с бумажной основы удаляются мелкой резиновой крошкой из белого карандашного ластика, если грязь забивается в поры бумаги [3, с. 33].

Особый интерес представляет методика восполнения утрат картонной основы. Было принято решение выполнять данную операцию при помощи реставрационной бумаги, заранее приготовленной методом отливки [1, с. 7]. Подбиралась приблизительно подходящая бумага по цвету и фактуре к авторской основе произведения, она рвалась на маленькие кусочки, замачивалась в дистиллированной воде приблизительно на сутки, после чего вся эта смесь взбивалась в блендере до однородной массы, чтобы не было крупных комочков и кусков. Для данной картины было выбрано два вида

крафта, так как картон имел коричневый оттенок. Лучше изначально как можно ближе подобрать бумагу по цвету, чтобы в дальнейшем меньше ее тонировать. В данном виде бумаги уже содержится некоторое количество клея, поэтому в водно-бумажную смесь было добавлено совсем немного метилцеллюлозы. После того, как смесь становится достаточно однородной, нужно дать ей немного отстояться, чтобы весь клей распределился равномерно по раствору, и после можно уже приступить к отливке листов реставрационной бумаги. Для этого берется несколько слоев фильтровальной бумаги, на них кладется слой нетканой материи, на которую при помощи ложки или специальной пипетки отливается готовая бумажная смесь. Так как в этой смеси содержится большое количество влаги, все время необходимо менять фильтровальную бумагу, находящуюся под нетканой материей. Необходимо как можно равномерней отлить листы реставрационной бумаги, чтобы не было пробелов или, наоборот, сгустков. Затем отлитые листы кладутся между слоями сухой фильтровальной бумаги под пресс до полного высыхания. Приблизительно через сутки данная реставрационная бумага может быть использована для восполнения утрат основы.

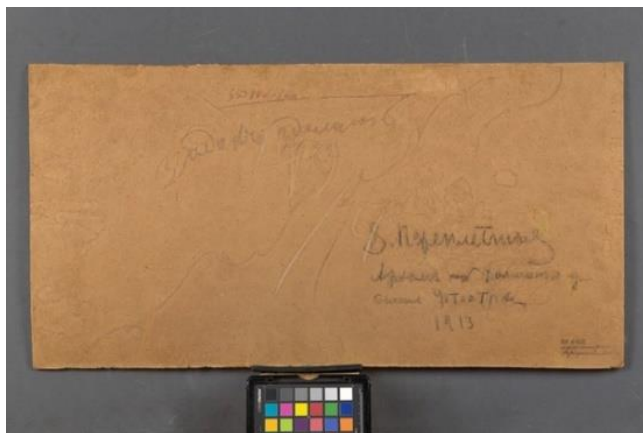
Утраты картонной массы восполнялись следующим образом: рабочий участок обрабатывался раствором метилцеллюлозы (8–10 %) при помощи кисти строго в месте утраты, не заходя за её пределы, чтобы избежать разводов на обороте от лишней влаги. Отрывалось необходимое количество реставрационной бумаги, смазывалось тем же составом и аккуратно послойно вкладывалось в место утраты, после чего прижималось фторопластовым шпателем. Излишки бумаги, которые были выше основного уровня картона, срезались либо скальпелем, либо стачивались наждачной бумагой после полного высыхания. После данной операции на рабочий участок обязательно ставится груз.

Существует и иной способ восполнения утрат картонной основы — метод «доливки». Он заключается в том, что бумажную массу не отливают в отдельные листы реставрационной бумаги, а избавившись от большого количества влаги, восполняют утраты полусырой бумажной массой прямо на памятнике [1, с. 7]. Однако для данной картины такой метод не подходил, так как основа очень сильно реагировала на влагу разводами, поэтому было принято решение восполнять утраты с минимальным количеством клея и воды.

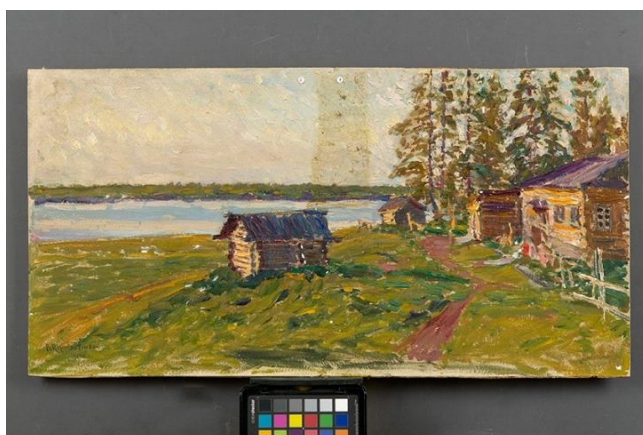
Для тонирования восполненных участков обычно применяются акварельные карандаши, как в данном случае, или пастельная пудра. Тонируют «точками в пределах утраты», полусухой кистью [1, с. 7] (ил. 3).

Достаточно сложным процессом в данной работе было удаление поверхностных загрязнений и затеков клея с красочного слоя. Так как клей относился к разряду глютиновых, он легко растворялся теплой дистиллированной водой. Поверхность обрабатывалась влажным ватным тампоном на черенке, через некоторое время сгустки клея набухали и их можно было удалить с помощью скальпеля, иглы, зубочистки или зонда (ил. 4, 5). Однако из-за того, что красочный слой продолжительное время находился под

толстым слоем клея, из-за его жесткости была угроза возникновения утрат. Поэтому в процессе удаления клея с красочного слоя необходимо было укреплять живопись 5 %-м раствором ПВБ в изопропиловом спирте с кисти, так как многие пастозные мазки держались на поверхности за счет сгустков клея и грязи.



Ил. 3. Общий вид оборотной стороны картины после реставрации



Ил. 4. Общий вид лицевой стороны картины в процессе удаления поверхностных загрязнений

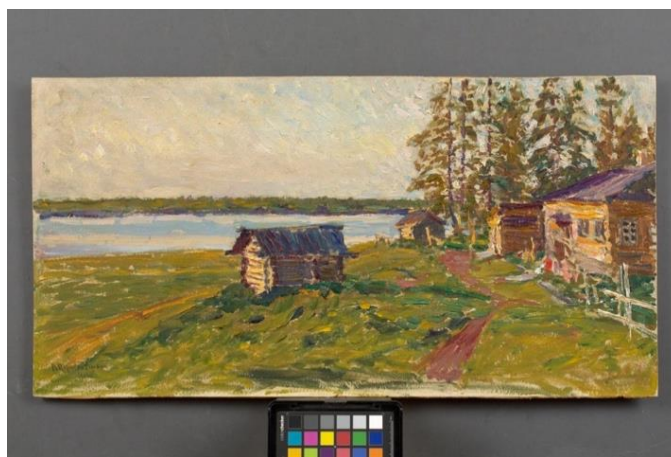


Ил. 5. Макросъемка фрагмента живописи в процессе удаления поверхностных загрязнений и затеков глинистого клея

Устойчивые деформации устранялись при помощи отдаленного увлажнения, после чего произведение клалось под пресс из досок ДСП и плит мрамора с прослойкой из фильтровальной бумаги и фетра, чтобы защитить пастозную живопись.

После удаления поверхностных загрязнений при помощи скальпеля подводился реставрационный грунт в места утрат авторской живописи с элементами имитации рельефа мазков, которая выполнялась при помощи маленькой щетинной кисти там, где это было необходимо и не противоречило задумке автора. В данном случае использовался акриловый реставрационный грунт ООО «Таир» российского производства, так как он отвечает всем требованиям реставрационного грунта: у него хорошая адгезия, он легко моделируется, обратим и хорошо замывается. Излишки реставрационного грунта были убраны влажным ватным тампоном на черенке или срезаны после высыхания скальпелем вровень с авторской живописью. После чего картина была покрыта реставрационным даммарным лаком, разведенным в эссенции терпентина при помощи ватно-марлевого тампона, после чего производилось воссоздание живописи реставрационными масляными красками в пределах утрат авторского красочного слоя (ил. 6). Несмотря на то, что картина поступила в реставрацию не покрытая лаковой пленкой, было принято решение нанести реставрационный лак в целях защиты авторского красочного слоя.

Последним этапом являлся монтаж картины в глухой подрамник с трехчетвертными обкладками, после чего произведение приняло экспозиционный вид.



Ил. 6. Общий вид лицевой стороны картины после реставрации

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорщук Н.П. Методические рекомендации для студентов по дисциплине «Реставрация произведений графики» по специальности 07.05.02 Реставрация, консервация и хранение произведений искусства. Суздаль: ФГОУ СПО Суздальский филиал Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 2013. С. 7.

2. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи. М.: Индрик, 2017, С. 67.

3. Метлицкая Л.Л., Костикова Е.А. Реставрация произведений графики: методические рекомендации. М.: ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря, 1995, С. 29, 33, 52–53.

4. Федосеева Т.С., Беляевская О.Н., Гордюшина В.И., Малачевская Е.Л., Писарева С.А. Реставрационные материалы: курс лекций. М.: Индрик, 2016, С. 90–91.

Сведения об авторе:

Чернова Екатерина Романовна, 2 курс, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; chernova-k17@yandex.ru

Chernova Ekaterina Romanovna, a second-year student, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; chernova-k17@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Чуракова Мария Степановна, заведующая отделом научной реставрации станковой масляной живописи ФГБНИУ «Государственный научно-исследовательский институт реставрации», художник-реставратор 1 категории, педагог кафедры реставрации монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова; mtch1@yandex.ru

Churakova Maria Stepanovna, Head of the Easel Painting Restoration and Conservation Department of the State Research Institute for Restoration, Art Restorer; Lecturer, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; mtch1@yandex.ru

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТЕХНИК ФИКСАЦИИ АВТОРСКОГО ХОЛСТА НА РАБОЧЕМ ПОДРАМНИКЕ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

Деформации холста являются часто встречающейся проблемой в мире реставрации станковой масляной живописи. При неправильных условиях хранения холст может постепенно менять форму из-за влияния влаги и температуры. Для проведения операций по распрямлению картины, избавлению от фалд и неровностей холста, среди других существующих методов, применяется метод фиксации картины на рабочем подрамнике. В зависимости от реставрационной школы конкретной страны на практике используются различные материалы и техники.

Ключевые слова: консервация, реставрация, масляная живопись, устранение деформаций, рабочий подрамник, крафт, нетканая полиэстерная ткань.

C. Borg

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE TECHNIQUES FOR STRETCHING A CANVAS OVER A PROVISIONAL FRAME IN RUSSIA AND ABROAD

Canvas deformations are a common issue in the world of oil painting restoration. When a painting is stored in the wrong conditions, due to the temperature, humidity and careless storage, the canvas can gradually change its shape. To straighten the picture and reverse buckling and shrinkage, the restorers choose the stretching on a provisional frame. Depending on the different restoration and conservation methods in the countries, the restorers use various techniques and materials.

Keywords: conservation, restoration, oil painting, deformation removal, provisional frame, craft, nonwoven polyester fabric.

Фиксация картины на рабочем подрамнике является первым этапом при работе над устранением деформаций холста. При помощи этого метода можно зафиксировать картину в растянутом, неподвижном состоянии, после чего проводить операции по распрямлению холста, устранению фалд и усадки ткани. Первое упоминание об этом методе использования крафтовых полей относится к концу XIX в., как части голландского метода дублировки холста [9], [13]. Несмотря на появление новых, более современных материалов и техник, этот метод, позволяющий сохранять исторический вид объекта, продолжает быть актуальным и в наши дни.

В данной статье рассматривается и подробно описывается метод Санкт-Петербургской реставрационной школы, предполагающий применение полей из бумаги «крафт» [1, с. 72–73]. Также разбираются и сравниваются подобные методы московской школы реставрации и зарубежные, где встречаются альтернативные материалы.

Для фиксации картины на рабочем подрамнике необходимы следующие инструменты.

1. Рабочий подрамник, который должен быть на 15–20 см больше картины со всех сторон так, чтобы пропорции подрамника соответствовали пропорциям картины. Он должен быть крепким, из твердого дерева. Желательно, чтобы был скос, так как это увеличивает рабочую поверхность крафтовых полей.

2. Крафт-бумага имеет способность расширяться в одну сторону при увлажнении и обратно сужаться при высыхании. Именно это свойство помогает равномерно растянуть картину, выравнявая основу настолько, насколько позволяет сила крафта. Можно использовать как рулонный, так и листовой крафт.

3. Натуральный клей на водной основе 6 % концентрации (с добавлением меда 1:1) применяется при креплении крафт-полей к картине, так как не образует жесткой пленки, обладает хорошей адгезией и легко обратим.

4. Столярный клей (ПВА) высокого качества используется для фиксации крафтовых полей к рабочему подрамнику. Быстрая скорость его высыхания одновременно со свойством сохранять подвижность в течение недолгого времени дают возможность равномерно натягивать и контролировать само натяжение во время работы.

Процесс фиксации картины на крафт состоит из четырех этапов: профилактической заклейки на местах прорывов холста, распрямлении и укреплении кромок, подготовки крафтовых полей, креплении крафтовых полей к картине и фиксации картины на рабочем подрамнике.

Первым делом при необходимости ставятся профилактические заклейки с лицевой стороны картины на места прорывов холста и отставаний красочного слоя и грунта от основы. Укрепляются и разглаживаются кромки при их наличии с использованием листов папиросной бумаги и 6 % медово-мездрового клея (1:1), с просушиванием через фильтровальную бумагу. Заход папиросной бумаги на красочный слой составляет 0,5–1 см.

Далее определяется, в какую сторону расширяется крафт при взаимодействии с влагой. Поля вырезаются так, чтобы они расширились перпендикулярно каждому краю картины. Желательно вырезать каждую полосу целиком, если того позволяет размер картины. Если произведение очень велико, длина желаемого поля делится на несколько частей. Ширина полей вычисляется следующим образом:

15–20 см от края холста до внешнего края рабочего подрамника
(в зависимости от ширины планки подрамника и наличия скоса)

+

толщина планки

+

нахлест 1 см на картину

+

дополнительные 5 см свободного края.

В Санкт-Петербургской школе реставрации поля из крафта вырезаются в форме трапеции. Одна сторона должна быть равна длине соответствующей стороны картины, а другая сторона расширяется к углам рабочего подрамника. Это позволяет лучше вытянуть углы картины (ил. 1).



Ил. 1. Фиксация авторского холста на рабочий подрамник с трапециевидными полями из крафта

Третьим этапом происходит крепление крафтовых полей к картине. Крафтовые поля крепятся к картине при помощи натурального 6 % клея, с добавлением меда (1:1) комнатной температуры. Если планируется дублирование кромок/холста, то поля должны крепиться с лицевой стороны поверх профилактической заклейки. В редких случаях возможен вариант крепления к тыльной стороне холста. Нахлест может составлять от 0,5 см до 1 см, исходя из размера картины и последующей работы на лицевой стороне.

Крафтовые поля должны клеиться с небольшим нахлестом друг на друга по углам. Это помогает равномерней распределить тягу. При наклеивании крафта к картине клей наносится на ширину заклейки из папиросной бумаги по периметру картины и на такую же ширину на короткую сторону крафта. Приблизительно через минуту, когда достигается необходимый отлип,

крафтовая полоса накладывается на папиросную и приглаживается руками от центра к краям. Можно во время высыхания положить нетяжелый пресс для улучшения сцепления.

Убедившись, что крафтовые поля хорошо прикреплены к картине и полностью высохли, можно приступать к фиксации на рабочий подрамник. На этом этапе желательно работать в 4 руки для обеспечения равномерной натяжки с противоположных сторон одновременно.

Сначала надо намочить крафтовые поля губкой, не допуская попадания влаги на место крепления крафта к картине. Рабочий подрамник должен быть расположен над картиной и полями так, чтобы картина была ровно в центре, лицевой стороной вверх. Столярный клей наносится на внешний торец рабочего подрамника. Натяжка и закрепление крафтового поля проводится от центра к краям. Работа ведется одновременно и параллельно с противоположными сторонами.

После крепления всех сторон стоит оставить объект лежа с доступом воздуха на плоской поверхности без пресса, пока крафтовые поля полностью не высохнут. Это позволит картине максимально сильно и равномерно растянуться без провисаний.

Аналогичный способ фиксации картины на рабочем подрамнике с применением полей из крафт-бумаги используется в московской школе реставрации. Материалы и основные принципы схожи с Санкт-Петербургской методикой. Ключевые различия состоят в форме полей, материалах и последовательности некоторых действий.

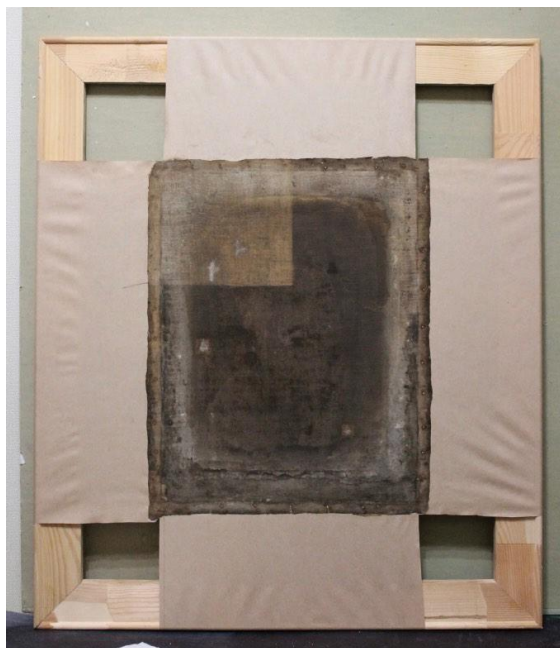
В описании метода И. П. Гориным и З. В. Черкасовой существует несколько расхождений в применяемых материалах и инструментах: рекомендуется использовать раздвижной подрамник, желательно с винтовым устройством, и, хотя крафт тоже допустим, для полей предпочитается калька. Кроме этого, поля отличаются по форме: они прямоугольные, с возможностью доступа к клинкам подрамника [2, с. 105–106] (ил. 2).

В методе, описанном Е. Ю. Ивановой и О. П. Постернаком, основное отличие от Санкт-Петербургского метода заключается в креплении полей к подрамнику. Здесь предлагается попарно крепить поля всухую клеем ПВА или 8–10 % натуральным клеем, а затем, когда картина закреплена, поля увлажняются, приподнимаются и вновь подтягиваются [3, с. 136].

О различных методах фиксации картин на рабочем подрамнике, применяемых в Европе, существует мало информации в открытом доступе. В этой статье акцент делается на устные источники (личный опыт зарубежных реставраторов) и выдержки из заметок и статей на иностранных языках по конкретной тематике в сети интернет.

Один из таких методов был открыт в процессе личного общения с представителями французской реставрационной мастерской Альдо Поселле. Существуют системы фиксации авторского холста при помощи других материалов. Принцип натяжения холста со всех сторон с целью устранения

деформаций схож с методом с применением крафтовых полей, но французскому методу присущи определенные отличия.



Ил. 2. Фиксация авторского холста на рабочий подрамник с прямоугольными полями из крафта

1. Подрамник отличается тем, что является самонатяжным или самонастраивающимся. Изготовлен из алюминия (иногда в комбинации с древесиной) (ил. 3). Используется система пружинного растяжителя, где планки толкаются друг от друга при помощи пружин внутри самого подрамника, тем самым натягивая холст [5].



Ил. 3. Поперечное сечение бруска самонатяжного пружинного подрамника

2. В качестве материала для полей используется нетканый полиэстер (крепкий и стойкий материал), так как в этой схеме задача натяжения переходит на сам подрамник. Полиэстерная нетканка является дышащей, химически инертной основой, не оставляет за собой фибры, дает воде стечь и на нее почти не реагирует, ткань довольно крепкая и плотная. Это означает, что при фиксации картины на алюминиевый самонатяжной подрамник поля из полиэстерной нетканки удерживают напряжение, не растягиваются или

значительно меняются в размере и устойчиво держат холст в процессе реставрационных работ [12].

3. Связующее для соединения полиэстерных полей к холсту используется синтетическое: водно-акриловая эмульсия Plextol B500. Это молочно-белая жидкость с аммиачным запахом, рН-значением 9.5–10, химически стабильна, разбавляется и обратима водой [11].

Поля из нетканого полиэстера крепятся узкими полосами либо под прямым углом, либо по диагонали в зависимости от задачи, на тыльную сторону или на заклеенную лицевую поверхность. Каждая полоса клеится с небольшим нахлестом на соседнюю для равномерного распределения тяги. При натягивании картины на рабочий самонатяжной подрамник полосы равномерно натягиваются и крепятся к подрамнику (к деревянной части) при помощи степлера. После этого набирается тяга при помощи самого подрамника (ил. 4).



Ил. 4. Фиксация авторского холста на самонатяжной рабочий подрамник по французской методике

Фиксация авторского холста на рабочий подрамник для дальнейшего устранения деформаций также упоминается и в итальянских источниках. В одном примере растянутую картину размещают в помещении с высокой влажностью, постепенно набирая тягу [6, с. 20]. Алюминиевые самонатяжные пружинные подрамники здесь часто используются не только во время работы, но и как экспозиционные подрамники [7, с. 58–61], [9, с. 49–52].

Также существуют иллюстративные источники, по которым можно предположить, что метод фиксации картины на крафт также применяется в Италии и Америке. В итальянском источнике изображена фиксация картины на крафт в форме трапеции аналогично методу А. Б. Алешина [4, с. 27] (ил. 5). На сайте американской реставрационной мастерской The Conservation Center описывается, как применяют этот исторический голландский метод с прямоугольными полями, подобный московской школе. Там же говорится, что для хрупких картин используют поля из льняного холста и крепят их к

подрамнику при помощи кнопок, что позволяет постепенно перенатягивать холст [13] (ил. 6, 7).



Ил. 5. Фиксация картины на крафт в Италии



Ил.6. Фиксация картины на полях из льняного холста



Ил. 7. Фиксация картины на крафт в Америке

Все рассмотренные способы фиксации авторского холста на рабочем подрамнике можно разделить на две основные системы: натяжение благодаря свойствам бумаги «крафт» (или кальки) и натяжение за счет самого подрамника. Оба метода дают ровную, неподвижную поверхность, на которой удобно проводить последующие операции по технической реставрации.

Основным преимуществом метода фиксации картины при помощи крафт-полей является доступность — как в цене, так и в распространенности необходимых материалов. Также эта система проверена многолетним опытом разных поколений реставраторов и этой методикой практически невозможно нанести вред картине, ведь сила бумаги очень мала, но все же достаточна для желаемого результата. Из недостатков: эта система подвержена сильному колебанию температурно-влажностного режима, что, однако, не должно являться проблемой, поскольку в реставрационной мастерской должен соблюдаться контроль температуры и влаги.

Метод натяжки картины при помощи пружинного самонатяжного подрамника тоже не идеален. Хотя эти подрамники уже больше пятидесяти лет используются в сфере реставрации и консервации, существует много разногласий, связанных с их применением. Основное беспокойство касается напряжения: сторонникам нравится, как работают подрамники, но, как и в случае с любой техникой или инструментом, они могут нанести ущерб при неправильном использовании. В качестве аргументов в пользу этого метода стоит упомянуть способность поддерживать равномерное напряжение даже при изменяющихся условиях окружающей среды. К другим преимуществам относится то, что эти подрамники прочные, легкие и устойчивые к деформациям, короблению и заражению насекомыми.

Относительно применяемых клеевых составов можно сделать вывод, что отечественные реставрационные школы предпочитают натуральные клеи, тогда как за рубежом перешли к синтетическим материалам.

Обобщив и проанализировав все источники как письменные, так и устные, можно заключить, что исторический метод фиксации авторского холста на поля из крафта ничем не хуже метода с самонатяжным пружинным подрамником. Выбор реставратора будет зависеть от доступности материалов, конкретной реставрационной школы и удобства работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А.Б., Реставрация станковой масляной живописи: учебное пособие. М.: Художественная школа, 2013. С. 72–73.

2. Горин И.П., Черкасова З.В. Реставрация произведений станковой масляной живописи. М.: Искусство, 1977. С. 105–106.

3. Иванова Е.Ю., Постернак О.П., Техника реставрации станковой масляной живописи. М.: Индрик, 2017. 136 с.

4. Affuso L. Dipinti su tela, Multimedialità per i beni culturali, 2018 // Arteweb. URL: http://www.arteweb.eu/nuovi%20mult_beni_cult/3%20Dipinti%20su%20tela.pdf (дата обращения 12.03.2021).

5. Chasitech. Châssis flottants aluminium auto-tenseurs, 2021. URL: <https://www.chasitech.com/product/chassis-aluminium-auto-tenseurs/> (дата обращения 10.04.2021).

6. Idelson A.L., Serino C. L'intervento di conservazione strutturale. La sfida di Davide e Golia: Un capolavoro di Tiziano restaurato. Venezia: Marcianum press, 2012. P. 20.

7. Idelson A.L., Serino C. Restauro Strutturale del dipinto. Carlo Sarcareni e la tela di san Carlo Borromeo in San Lorenzo in Lucina: Analisi e recupero di un testo pittorico. Kermes, 2014. P. 58–61.

8. Nos prestations de mise en extension à Lyon. Art & Patrimoine Conseil, Aldo Peaucelle. URL: <https://www.atelier-aldo-peaucelle.com/fr/mise-en-extension.html> (дата обращение: 10.04.2021).

9. Oudheusden S.V. The procedure of wax-resin linings by the painting restorers Johannes Albertus Hesterman (1848–1916) and sons. CeROArt, EGG 4, 2014. P. 12. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/4081> (дата обращения 12.05.2021).

10. Parma A.P. Intervento di restauro estetico e di preparazione al ritensionamento. I Pascoli di primavera di Giovanni Segantini: Tecnica e restauro. Kermes, 2012. P. 49–52.

11. Plectol B500 // Talas. URL: <https://www.talasonline.com/Plectol-B500> (дата обращения 15.03.2021).

12. Polyester nonwoven fabric roll // Klug conservation. URL: <https://www.klug-conservation.com/Polyester-nonwoven-fabric-Polyester-nonwoven-fabric-roll> (дата обращения 12.03.2021).

13. The Dutch Method as an Excellent Approach in the Treatment of Severe Shrinkage in Canvases // The Conservation Center, 2007. URL: <http://www.theconservationcenter.com/articles/677337-the-dutch-method-as-an-excellent> (дата обращения 15.02.2021).

Сведения об авторе:

Борг Черубин, бакалавр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; cherubineborg@hotmail.com

Borg Cherubine, Bachelor's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; cherubineborg@hotmail.com

Сведения о научном руководителе:

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

Berezina Anastasiia Sergeevna, Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; berezinatwin@gmail.com

УКРЕПЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ ХОЛСТА

Главной задачей современной научной реставрации является сохранение эстетических качеств и первоначального вида памятника. Поэтому поиск методов консервации тыльной стороны холста произведения станковой масляной живописи ведется и по сей день. Ранее применяемые натуральные и синтетические составы дают краткосрочный эффект и не решают проблем, вызванных колебаниями температуры и влажности. В настоящей работе предложена альтернативная методика укрепления структуры холста раствором ПВБ в этиловом спирте. Она позволяет произвести консервацию картины без дублирования на новое основание.

Ключевые слова: укрепление холста, гидрофобизатор, консервация без дублирования, ПВБ.

V. E. Bulaeva

REINFORCEMENT OF THE CANVAS STRUCTURE

The main aim of modern scientific restoration is to preserve the aesthetic and historical aspects of the monument. Therefore, the search for methods to reinforce the back of the canvas of an easel oil painting is still trending. Previously used natural and synthetic compounds give a short-term effect and do not solve problems caused by humidity and temperature fluctuations. The article proposes an alternative technique to strengthen the canvas structure with PVB (Polyvinyl butyral) solution in ethyl alcohol. It allows conserving paintings without lining on a new basis.

Keywords: reinforcement of the canvas, hydrophobizer, conservation without lining, PVB.

В качестве основания для живописи на протяжении столетий использовались разные материалы: дерево, ткань, металл, камень и т. д. Соблюдение техники и технологии изготовления живописного полотна является залогом хорошей сохранности произведения искусства на века.

Наиболее распространенная основа для станковой масляной живописи — это холст. Его использование начинается с XV века в Европе, а в Россию он приходит с начала XVII века. Тканная основа позволила создавать произведения большего размера, которые относительно транспортабельны. Дешевизна и менее длительная и кропотливая обработка холста также играли значительную роль в вытеснении основ для живописи, сделанных из других материалов. Но несмотря на то, что холст — наиболее удобный материал, он является самым недолговечным элементом живописного произведения.

Холст изначально имеет достаточно высокую механическую прочность, но в течение относительно недолгого времени быстро теряет ее, темнеет, желтеет из-за химической нестойкости. Целлюлоза, входящая в состав нитей холста, обладает высокой гигроскопичностью. Вода способствует набуханию волокон, что при колебаниях температурно-влажностного режима приводит к расширению и сжатию целлюлозных молекул. Такие изменения вызывают нарушение связей внутри самих молекул, что приводит к быстрому износу ткани. Деструкция холста во многом вызвана проникновением связующего из красочного слоя в нити. Быстрому разрушению тканной основы также способствуют ультрафиолетовые лучи, кислород воздуха, плесень и загрязнения.

Колебания температуры и влажности вызывают изменение напряжения в полотне картины и, как следствие, появление деформаций, которые приводят к быстрому разрушению грунта и красочного слоя. Условия хранения играют большую роль в процессе старения холста: чем они комфортнее и стабильнее, тем дольше произведение живописи не нуждается в реставрации.

Консервация холста

Вопрос консервации холста до конца XX века рассматривался исключительно как этап при сохранении авторского красочного слоя и грунта, при необходимости основу вообще могли удалить и перевести живопись на другое основание. Современные принципы сохранения памятников опираются как на эстетическую форму объекта, так и на его историчность. Специалисты отмечают важность продления жизни произведения станковой масляной живописи в наименее тронутым реставрационными вмешательствами виде.

На протяжении всей истории реставрации одним из главных методов укрепления холста являлось дублирование. Приклеивание ветхого холста на новый решало много вопросов: укрепление перегоревшей тканной основы, устранение прорывов и утрат авторского холста, соединение разъединенных частей сшивных полотен, укладка жесткого грунтового кракелюра, имеющего тенденцию к возврату.

«Процесс укрепления тканой основы картины методом дублирования <...> относится к радикальным консервационным мероприятиям, которые в определенной степени меняют структуру произведения. Рассматривая все компоненты памятника, <...> неоднократно <подчеркивается> эстетическое и историческое значение каждого из слоев» [2, с. 84]. Сама тканная основа (фактура, размер зерна, состав) дает много сведений об авторе, об условиях жизни художника, о его задумке. Часто на обороте картины хранится информация об истории ее создания и бытования: подписи, надписи, инвентарные номера и т. д. Не редки случаи, когда в процессе реставрации они утрачивались и могли быть обнаружены только после раздублировки, что идет в разрез с этикой научного подхода в реставрации.

В процессе длительного изучения проблемы консервации холста было разработано несколько способов укрепления волокон ткани различными клеевыми связующими.

В консервации станковой масляной живописи предпочтение отдается натуральным клеям, хотя в современной практике все чаще применяются синтетические адгезивы.

Укрепление структуры холста натуральными глютиновыми клеями

Методика укрепления структуры авторской тканной основы появилась как один из этапов операции дублирования. В современной реставрационной практике для консервации авторского холста применяется открытое укрепление тыльной стороны картины животным клеем — пластифицированным медом.

Коллагеновый клей является неотъемлемой частью подготовки холста для живописи, первоначальным этапом его грунтовки, поэтому его применяют в консервации и по сей день. Глютиновый клей рН-нейтрален, не меняет свой состав на протяжении столетий, обладает хорошей адгезией к различным подложкам и дает прозрачную пленку. Пластифицированный медом, он может относительно длительное время сохранять эластичность.

Однако клеевое связующее имеет ряд недостатков. Самые главные — хрупкость и жесткость — связаны с потерей клеем воды со временем. Незащищенные нити холста при реставрации картины быстро впитывают водные растворы глютиновых клеев и становятся жесткими, что в дальнейшем приводит к возникновению дополнительных напряжений в полотне картины. Создаются локальные очаги с большим поверхностным натяжением, в результате чего образуются деформации и последующие разрушения. Также животный клей крайне подвержен биоразрушениям.

Укрепление структуры холста с тыльной стороны проводится перед дублированием ветхого холста на новый при укладке жесткого кракелюра с приподнятыми краями, который без операции дублирования имеет тенденцию к втягиванию слабого холста. Метод открытого укрепления тыльной стороны применяется при восстановлении утраченной авторской проклейки, а также для укладки закрытых грядок грунта и красочного слоя.

Предварительно очищенная поверхность холста участками покрывается теплым глютиновым (осетровым или мездровым кроличьим) клеем с медом и участок проглаживается горячим чугуном утюгом. Температура утюга способствует лучшему проникновению адгезива в структуру живописного произведения. Поверхность укрепляемого участка не должна нагреваться выше 47 С, так как при перегреве белки клея начинают разрушаться. Таким образом, натуральный клей не только создает необходимую для процесса дублирования ровную поверхность, но и глубоко проникает во всю структуру станковой живописи. После процедуры картина запрессовывается через тюль и несколько слоев фильтровальной бумаги на 24 часа.

Методика аппретирования холста крахмалом

Методика аппретирования произведений станковой живописи была популярна в Европе и в России до начала применения животного клея в реставрации в XIX веке. До XIX века обработка крахмалом была естественна, так как все операции проводились лишь на растительном клейстере.

С появлением животного клея целесообразность применения растительного адгезива в консервации станковой масляной живописи уменьшилась, но до сих пор ряд реставрационных школ России применяет методику аппретирования дублировочного холста мучным крахмалом. Также существует методика удаления поверхностных загрязнений с тыльной стороны картины гелем из крахмала. В процессе его применения нити холста пропитываются растительным клейстером и становятся крепче.

Данная процедура пропитки тыльной стороны растительным клейстером придает материалам жесткость, несминаемость, безусадочность, огнестойкость, износоустойчивость, гидрофобность и другие свойства. Однако гидрофобные действия крахмала проходят в течение довольно короткого времени, аппрет начинает разрушаться.

Бездублировочные методы укрепления тканной основы.

Гидрофобизация холста

Для консервации холста очень эффективным оказалось применение кремнийорганических соединений для гидрофобизации холстов картин.

Сотрудниками ГосНИИР Л. И. Яшкиной и Е. Л. Малачевской в 1986 году была представлена методика гидрофобизации холста. Было установлено, что обработка холста раствором полиметилгидросилазана 141–50К в этиловом спирте значительно снижает его гигроскопичность, не изменяя при этом физико-химических свойств (цвета, фактуры, воздухо- и паропроницаемости), при этом даже незначительно увеличивает прочность (на 10–12 %), уменьшает грязеудержание. «Гидрофобизированные холсты не намокают, быстро отдают поверхностную влагу, не подвергаются усадке и деформациям, выдерживают резкие возрастания влажности» [3]. В холсте, обработанном полиметилсилазаном 141–50 К, клеевой состав проходит между переплетениями нитей, не проникая в них, так как на волокне ткани формируется водоотталкивающая структура, поэтому нити не приобретают ненужной жесткости. При укреплении картины с лицевой стороны гидрофобизация холста создает надежный барьер не только для проникновения клея в нити холста, но и, что особенно важно, выхода клея на тыльную сторону, тем самым не образуя локальных очагов напряжения внутри картины. Это обстоятельство дает возможность сохранения авторского холста без дублирования на новое основание.

Процедура гидрофобизирования благоприятным образом влияет и на процесс дублирования. «Увеличивается в 1,5 раза адгезия холстов, улучшается

равномерность склеивания на поверхности авторской основы формируется тонкая и равномерная пленка клея, уменьшается расход осетрового <или мездрового — *Прим. автора*> клея, и тем самым снижается напряжение, связанное с усадкой клея» [3].

Гидрофобизатор можно наносить как с кисти, так и из пульверизатора в зависимости от состояния живописи. Перед процедурой картина фиксируется в вертикальном положении. 5 % раствором полиметилгидросилазана 141–50 К обрабатывается тыльная сторона картины, предварительно зачищенная от поверхностных загрязнений. Через 60 минут после высыхания первого слоя гидрофобизатор наносится повторно.

По разработанной в ГосНИИР методике в различных музеях и реставрационных мастерских Москвы, Киева, Риги, Таллинна, Великого Новгорода было отреставрировано большое количество картин.

В настоящее время, по прошествии десятилетий с начала применения данной методики, специалисты пришли к выводу, что она недостаточно эффективна. Через некоторое время пленка полиметилгидросилазана теряет свои гидрофобные свойства, что приводит к поднятию краев кракелюрной сетки, образованию втянутостей холста по этим местам и деформаций. Последующее укрепление затрудняется тем, что пленка силазана полностью не удаляется. Поэтому сейчас данная методика не применяется.

Укрепление структуры холста ПВБ

Нами была предложена альтернативная методика укрепления структуры холста раствором ПВБ в этиловом спирте без дублирования картины на новую основу.

Поливинилбутираль уже продолжительное время применяется в консервации различных произведений искусства. В реставрации станковой масляной живописи 5 % раствор ПВБ в этиловом спирте используется для соединения краев прорыва холста методом «встык». ПВБ образует гибкие и оптически прозрачные клеящие пленки, характеризующиеся высокой адгезией к различным подложкам. Отличается относительно незначительной величиной усадки при испарении растворителя, около 6–8 %. Раствор ПВБ инертен и не вступает в химические реакции с натуральными клеями, используемыми в отечественной реставрационной практике. Поливинилбутираль, как и прочие синтетические материалы, не подвержен биоразрушениям. Клей относительно обратим, пленка полимера практически полностью растворяется в спиртах, кетонах, эфирах, что не противоречит принципам реставрации.

Данная методика была опробована при консервации нескольких картин XIX века. Все картины были написаны на тонких мелкозернистых льняных холстах, наблюдался грунтовый кракелюр с приподнятыми краями (ил. 1), образующий втянутости холста по трещинам кракелюра, вызванный усадкой холста.

Обработка тыльной стороны картин проводилась после устранения деформаций, прорывов и утрат холста, укладки грядок грунта и жесткого кракелюра с приподнятыми краями. Структура холста укреплялась 5 % раствором поливинилбутираля в этиловом спирте. Картина была зафиксирована на рабочем подрамнике в вертикальном положении, что препятствовало проникновению гидрофобизатора глубоко в структуру всего произведения. Синтетическим флейцем на тыльную сторону произведения небольшими участками наносился раствор ПВБ, двигаясь сверху вниз.



Ил. 1. Фрагмент жесткого кракелюра грунта и красочного слоя с приподнятыми краями до реставрации

Предполагается, что поливинилбутираль работает как гидрофобизатор. На поверхности нити формируется гибкая и прочная пленка, уменьшающая гигроскопичность волокна, что хорошо для городов с повышенной влажностью, таких как Санкт-Петербург. Специалисты отмечают, что пленки этого синтетического адгезива обладают низкой паропроницаемостью, вследствие чего ПВБ не применяется для укрепления настенной живописи. Этот факт не является недостатком для масляной живописи, так как линоксин в красочном масляном слое со временем высыхает в крайне прочную и неэластичную пленку. После обработки холста раствором ПВБ появилось дополнительное натяжение холста. Картина на протяжении длительного времени находилась в незаклеенном папиросной бумагой и незапрессованном виде для того, чтобы отслеживать возможную тенденцию к возврату кракелюрных деформаций. Возвратных деформаций выявлено не было. Картина находится в стабильном состоянии (ил. 2, ил. 3).

На картинах с обработанным холстом можно проводить любые реставрационные операции: заделку прорывов «встык», устранение деформаций, укрепление красочного слоя обычными водными клеями.

Применение раствора ПВБ в этиловом спирте позволило укрепить авторский холст бездублировочным методом, тем самым уменьшив реставрационное вмешательство и позволив дольше сохранить произведение станковой масляной живописи нетронутым. Данный метод особенно важен в случаях, когда оборот картины носит исторический информационный характер

в виде авторских подписей, надписей, инвентарных номеров и т. д. Укрепление тыльной стороны гидрофобизатором позволяет сохранить не только эстетический, но и исторически точный вид произведения искусства.



Ил. 2. Фрагмент кракелюра грунта и красочного слоя после укрепления холста раствором ПВБ и восполнения утрат реставрационным грунтом



Ил. 3. Тыльная сторона после укрепления структуры холста раствором ПВБ

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи. М.: Художественная школа, 2013. С. 78–79, 84–85, 91.
2. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России // Развитие принципов и методов. Л.: Художник РСФСР, 1989. С. 15–17.
3. Малачевская Е.Л., Яшкина Л.И. Методика консервации холста. 1986 // Художественное наследие. Хранение. Исследование. Реставрация: сборник / Под ред. Р.Х. Белкиной. М.: ГосНИИР, 2013. № 27 (57). URL:

<https://www.gosniir.ru/files/62be0cd4-5394-4e5c-a488-9bf3d212e1ef.epub> (дата обращения 07.04.21).

4. Технологии и исследование масляной и настенной живописи: учебное пособие / под ред. Ю.И. Гренберга. М.: ГосНИИР, 2000. С. 14–15.

Сведения об авторе:

Булаева Вероника Эдуардовна, 4 курс, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; bnika576@icloud.com

Bulaeva Veronika Eduardovna, a fourth-year student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; bnika576@icloud.com

Сведения о научном руководителе:

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

Osetrov Andrey Anatolyevich, Associate Professor, Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; 6518398@mail.ru

АТРИБУЦИЯ КАРТИНЫ «СВЯТОЙ ПРАОТЕЦ ИСААК» НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В данной работе представлен анализ атрибутивных данных реставрационного объекта — картины, переданной музеем-древлехранилищем Александро-Невской Лавры в мастерские Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Выстроена хронология становления монастыря, отмечены его архитектурные особенности, непосредственно оказавшие влияние на создание памятника изобразительного искусства XVIII века, а также рассмотрены особенности написания произведения.

Ключевые слова: атрибуция, памятник, изобразительное искусство, реставрация, Александро-Невская Лавра.

A. I. Ott, S. A. Belokrylova

ATTRIBUTION OF THE EARLY 18TH CENTURY PAINTING "HOLY P FOREFATHER ISAAC"

The article analyzes the attribution data of the restoration object — a painting transferred by the museum-ancient storage of the Alexander Nevsky Lavra to the workshops of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. It determines the chronology of the development of the monastery and notes its architectural features, which directly influenced the painting of the XVIII century. The article also considers the iconographic motifs of the work.

Keywords: attribution, monument, fine arts, restoration, Alexander Nevsky Lavra.

Древлехранилище Александро-Невской Лавры является церковно-археологическим музеем, который обладает небольшой, но интересной коллекцией русской религиозной живописи. Исследуемая картина «Святой праотец Исаак», поступившая на реставрацию в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию им. А. Л. Штиглица, значится как работа неизвестного мастера.

Происхождение картины неизвестно, по словам сотрудников музея, данный памятник был написан для первой деревянной церкви, которую заложили в 1712 году на левом берегу, откуда началось строительство Александро-Невской Лавры. Церковь была освящена в 1713 году в память Благовещения Пресвятой Богородицы. Представляла она собой квадратное здание, увенчанное барабаном со шпилем и крестом. За ее алтарем с 1717 года находилась небольших размеров каменная Лазаревская церковь-усыпальница.

Здесь, на месте будущего Лазаревского кладбища, располагался монастырь, в то время как на противоположном берегу разворачивалось каменное генеральное строительство по проекту Доменико Трезини. Стоит отметить, что церковь Благовещения, вероятно, строилась как временное сооружение для Подмонастырской слободы и уже в августе 1787 года церковь была разобрана, а на ее месте в том же году выстроена каменная трапезная при Лазаревской церкви.

Внутреннее убранство церкви, согласно исследованиям С. Г. Рункевича, было скромное, но в нем были некоторые особенности, заслуживающие внимания: резной, вызолоченный иконостас в два яруса, увенчанный резным распятием; два образа — «Живоначная Троица» («местный» образ) и «Благовещение» — по бокам царских врат; изображения Ангела Хранителя и Алексия, Человека Божия на южных и северных дверях. Все 4 образа писаны на полотне и были взяты вместе с иконостасом из Петропавловской церкви в Петербурге. В верхнем тягле располагался сюжет Страстей Христовых в 6-и клеймах; над царскими дверьми и над местными образами — образы Спасителя, Богородицы, Иоанна Предтечи, Воскресения Христова, Преображения Господня. Все образа писаны на полотне.

Образ праотца Исаака написан масляными красками на плотном крупнозернистом сшивном холсте. Полотно вертикального формата и значительного размера (235,7 x 73,3 см). Исходя из размеров полотна и пропорций изображенной фигуры, можно предположить, что картина была написана для праотеческого ряда иконостаса: согласно монографии Ю. Г. Боброва, уже начиная с XVI века полнофигурные изображения праотцов начинают устанавливаться над пророческим рядом иконостаса.

В русской иконописной традиции праотца Исаака, как правило, изображают старцем с седыми волосами и сужающейся или раздваивающейся книзу бородой (длина волос и бороды может варьироваться). В греческом иконописном подлиннике — в Ерминии иеромонаха Дионисия Фурнографиота (ок. 1730–1733) — Исаак помянут в разделе «Святые праотцы по родословию»: «Исаак одет в хитон и гиматий, на ногах, как правило, сандалии. Цвет одежд непостоянен даже в композициях одной иконографии: чаще встречается сочетание хитона разных оттенков синего и гиматия разных оттенков красного» [1].

Высота фигуры — 10,5 голов (ил. 1). Фигура отличается необычайно удлиненными пропорциями и не соответствует классическим образцам соотношения частей тела человека (1:8, 1:9). Так, на иконах Новгородской школы иконописи изображены сравнительно короткие фигуры в 7–7,5 голов. Удлинение фигур традиционно связывают с влиянием Строгановской школы иконописи, для которой характерны фигуры от 7 до 10 голов.

Одной из особенностей данного произведения является технология его создания, которая и определила характер реставрационного вмешательства. В качестве основы использованы четыре холстинных полотна различного размера и зернистости, сшитые между собой. Швы хорошо видны на поверхности с

лицевой стороны. Использование сшивных домотканых холстов обусловлено доступностью материала. Такие холсты получили широкое применение в живописи, начиная с XVIII века.



Ил. 1. «Святой праотец Исаак», начало XVIII в.

Исследование стратиграфической структуры произведения с помощью поляризационного микроскопа «Полам-Р-312» (увеличение до 800 крат) показало наличие бумаги в нижних слоях изображения лица праотца Исаака. Микрохимическая реакция на содержание мучного клея в пробе йодсодержащим реактивом дала положительную реакцию на крахмал. Вероятно, с помощью бумажной паволоки, автор хотел сгладить швы с лицевой стороны и выровнять фактуру холста. Использование бумаги как основы для живописи на деревянной основе было достаточно распространено в иконописи, однако бумага на холсте является исключительной технологической редкостью.

Манера письма совершенно не похожа на живописную ни стилистически, ни технически. По характеру живописи и технологическим особенностям это произведение переходного периода русской истории: времени перехода средневекового мировоззрения к новым художественным идеалам (конец XVII века – начало XVIII века). Именно для данного времени свойственно написание картин в технике масляной живописи с сохранением иконописных традиций. В статье Е. К. Братчиковой «Парсуна “Дмитрий, митрополит Ростовский и Ярославский”» упоминается о парсуне с изображением Димитрия, написанной иеромонахом Ионой, который являлся художником Александро-Невской Лавры в начале XVIII века [2].

Иона Нежинский, согласно исследованиям С. Г. Рункевича, являлся живописцем в Александро-Невской Лавре с 1720 года. Он принял монашество в

1713 году в возрасте 26 лет, в 1718 году был рукоположен в иеродиакона в Свенском Монастыре, а в 1739 году — в иеромонаха. В 1738 году Иона был отправлен во флот: «Иеромонах Александро-Невского монастыря Иона Нежинский, который “искусство сверх чтения и пения иконное писать умеет”, знает “искусство книжное” и, кроме того, “живописец”» [5].

В «Историческом альбоме портретов известных лиц XVI–XVIII веков» работа Ионы представлена в одном ряду с известным русским живописцем А. П. Антроповым (ил. 2).



Ил. 2. Исторический альбом известных лиц XVI–XVIII вв.

Помимо схожести в размерах и информации о написании исследуемых картин для церкви Благовещения Пресвятой Богородицы, присутствуют общие стилистические признаки в написании Димитрия Ростовского и Праотца Исаака (ил. 3). Говоря о деталях художественной формы, следует отметить специфику изображения ушей, что может служить индивидуальным почерком автора. Согласно атрибуционному методу Джованни Морелли, каждый значительный художник имеет свойственный ему тип изображения руки и уха. Роль этих элементов велика еще и потому, что, по убеждению Морелли, художник пишет их почти бессознательно, «сам того иногда не замечая». Восставая против стремления подменить изучение «языка формы» общим впечатлением от картины, Морелли подчеркивал, что внешняя форма отнюдь не случайна и произвольна, как это думают многие, а обусловлена внутренним содержанием произведения.

Несомненно, данное предположение об авторстве памятника требует последующих научных изысканий, поиска необходимой подтверждающей или опровергающей информации, а также дополнительных исследований и экспертиз.



Ил. 3. Изображение Димитрия Ростовского (слева) и изображение праотца Исаака (справа)

Исследуемое парсунное изображение праотца Исаака представляет собой уникальный памятник изобразительного искусства XVIII века, который заслуживает особого внимания со стороны музейного научного сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. 256 с.
2. Братчикова Е.К. Парсуна «Димитрий, митрополит Ростовский и Ярославский» // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. XLVI. 440 с.
3. Наумова М.В. Реставрация икон методические рекомендации. М.: ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, 1993. 226 с.
4. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб.: Тип. Имп. А. Н, 1886. Т. 1. А-Д. 736 с.
5. Рункевич С.Г. Александро-Невская лавра, 1713–1913: историческое исследование доктора церковной истории. СПб.: Синодальная тип., 1913. 1 151 с.

Сведения об авторах:

Ott Alexandra Igorevna, магистр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; ott.sasha2010@yandex.ru

Ott Alexandra Igorevna, Master's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; ott.sasha2010@yandex.ru

Белокрылова Софья Александровна, магистр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; belson17a@gmail.com

Belokrylova Sofya Aleksandrovna, Master's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; belson17a@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Поцелуева Татьяна Леонидовна, профессор кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, kissart@bk.ru

Potselyeva Tatyana Leonidovna, Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kissart@bk.ru

РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВ. ПРОРОК ИЛИЯ» С ВОСХОЖДЕНИЕМ. ОПЫТ ПРОБНОГО ОТСЛОЕНИЯ

Данная работа содержит описание опыта реставрации иконы «Св. пророк Илия» с восхождением и сюжетами жития нач. XIX века, а также результаты исследования процесса отслоения с возможностью фрагментарного сохранения масляной записи. В фокусе статьи находятся следующие реставрационные мероприятия: пробное раскрытие с выявлением более раннего слоя живописи нач. XIX века, удаление масляной записи, разработка методики отслоения фрагмента живописи.

Ключевые слова: реставрация станковой темперной живописи, масляная запись, пробное отслоение.

Y. S. Ovsyannikova

RESTORATION OF THE ICON "ST. PROPHET ELIJAH AND THE CHARIOT OF FIRE". THE EXPERIENCE OF LAYER DELAMINATION

The article describes the restoration of the icon "The Holy Prophet Elijah with the Ascent" of the early XIX century. It studies the separation process considering the possibility of the partial preservation of the oil record of the early XX century. The article focuses on the description of the icon preservation, the experience of the identification of the first layers of the painting, the removal of an oil plate, the separation of the fragment of painting.

Keywords: restoration of tempera painting, oil recording, delamination of layers.

Икона «Св. пророк Илия» с восхождением и сюжетами жития поступила на реставрацию из частной коллекции семьи Михаила Феликсовича Разумовского. По словам владельцев, икона происходит из деревни Заозерье Окуловского района Новгородской области. Была найдена на пороге дома с признаками совершения вандальных действий (выбито стекло киота, разорван латунный оклад, осыпаны лики). Памятник был передан в реставрацию. Образ пророка Илии был очень почитаем в этой местности, в соседней деревне находился храм, посвященный этому святому. Икона поступила с окладом в большом деревянном киоте с оформлением из тисненой фольги, цветами по углам и тисненными трубочками, с ним же надкиотное украшение с изображением Святого Духа в виде белого голубя.

Киот и оклад имеют единый стиль оформления и, скорее всего, были сделаны при поздних починках, а навершие может быть взято от другой иконы. Оклад состоит из шести листов латунной фольги разных размеров, которые

крепятся сгибами с обратной стороны. Выгравированный рисунок повторяет живописный. Оклад скрывал все, кроме личного письма на иконе и находился в разорванном состоянии с многочисленными деформациями, а также с вырванными кусками оклада.

Основа иконы — это липовый деревянный щит прямоугольной формы без ковчега из двух досок, склеенных между собой. Изначально щит был другой толщины, затем он был подпилен для лучшего крепления в киот с обратной стороны вдоль пазов от торцевых шпонок.

Работа с иконой началась с демонтажа её из киота и из-под оклада. Были проведены консервационные работы по укреплению. После чего удалялись многочисленные гвозди с лицевой, боковых сторон и торцов иконы в местах утрат грунта и красочного слоя. Проводились консервационные работы по укреплению красочного слоя, также была укреплена паволока, которая визуалью просматривается только по стыку досок основы в верхней и нижней частях.

На иконе представлены основные сцены из жития святого. Композиция разбивается на две части: на земную и небесную жизнь св. пророка Илии. Центральное место занимает сюжет с кормлением Илии вороном в пустыне. Крупная фигура Илии, являясь центром композиции, выстраивает вокруг себя другие сюжеты. Справа снизу изображены «Пробуждение пророка Илии ангелом» и сюжет со стоящими на коленях двумя фигурами, одна из которых — пророк Илия (предположительный сюжет — «Жертвоприношение на горе Кармилл»). Слева снизу — «Переход Илии и Елисея через Иордан». В верхней части — сцена «Огненного восхождения Илии».

Средник иконы выполнен в пастозной технике масляной живописи. Время исполнения — начало XX века. Поля иконы имеют характерные для темперы ярко-красные филенки раннего времени, а средник обведен дополнительным плотным слоем синей краски. Можно предположить, что на более раннем слое темперной живописи лежит масляная запись. Это было замечено в процессе фотофиксации и подробно отражено на схеме-картограмме (ил. 1).

В нижней части иконы в композиции «Явление ангела пророку Илии» рисунок масляной записи не соответствует нижнему красочному слою. Под синей поздней филенкой просматриваются изображение ног фигуры пророка более раннего письма. Поновительский красочный слой в некоторых местах со временем стал потертым и прозрачным, что дало возможность при осмотре в микроскопе подтвердить наличие раннего красочного слоя. Запись на фигурах лежит только по светам пастозными мазками. Сквозь слой потемневшего защитного покрытия можно было увидеть серебряные разделки на авторском красочном слое (ил. 2). Общий характер записи с широким мазком, динамичным рисунком, живописным подходом к иконописи выдают художника эпохи модерна. Раннее изображение на доске покрыто олифой.



Ил. 1. Икона «Св. пророк Илья» с восхождением и сюжетами жития. Общий вид до реставрации. Синим цветом отмечены границы масляной записи, фиолетовым — границы утрат красочного слоя

Скорее всего запись проводилась уже по сильно потемневшей олифе, и художник старался выдержать темный и тяжелый колорит как нижней части иконы, так и верхней, используя потемневшую олифу как средний тон. На полях и частях композиций наблюдаются темные рельефные сгустки стрибленной олифы. При осмотре в боковом свете были также обнаружены утраты в нижнем красочном слое. Под слоем потемневшего защитного покрытия наблюдается мелкосетчатый кракелюр красочного слоя на масляной живописи, неглубокие царапины. Также виден кракелюр, располагающийся на ранней темперной живописи. Лики на всех композициях в разной степени утрачены, в некоторых местах вплоть до деревянной основы.



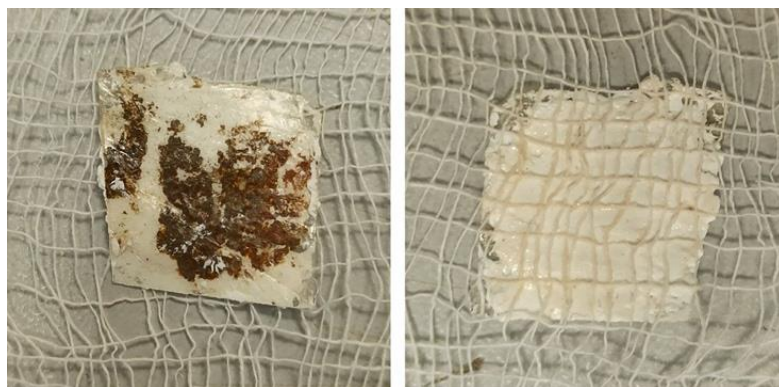
Ил. 2. Макрофотография в микроскоп. Просматривается ранний красочный слой

Перед началом работ было проведено тщательное изучение памятника: визуальный осмотр, макро- и микросъемки, анализ грунта, исследование в ультрафиолетовой люминесценции. Анализ левкаса показал, что наполнитель гипсовый.

Были выполнены пробы на удаление слоя масляной записи. Под ней обнаружен слой олифы, авторский красочный слой хорошей сохранности. По просьбе владельца иконы было принято решение выполнить раскрытие, удаление масляной записи с ранней темперной живописи. При расширении проб раскрывались потертости красочного слоя, утраты авторского слоя до грунта. Изображение земли, гор при удалении темно-зеленой глухой записи стало иметь светлый колорит и сложную роскрышь, мягкие переходы между охристыми и голубоватыми оттенками. На небе вместо розового зарева на горизонте появились белые облака. При раскрытии нимбов оказалось, что они имеют больший размер и серебряное покрытие. В утратах нимбов обнаружена охристая замазка. Света на одеждах выполнены серебром. В процессе удаления записи на правом средне композиции открылась фигура коленапреклоненного святого хорошей сохранности, которая не была повторена в записи. Общий колорит и приемы письма напоминают ярославскую школу XVIII века. Небо покрыто плотной записью с белилами и ярким красным пятном пламени. При раскрытии под серо-розовыми тучами стали видны белые облака и голубое небо. В нижней части иконы на фигурах прописаны только света, и плотный, почти одноцветный позем, а в верхней части композиция на небе покрыта плотной записью. Заказчик хотел раскрыть ранний слой живописи, но верхний слой представляет собой интересную динамичную живопись начала XX века, имеющую историческую, художественную ценность, в связи с чем возникла необходимость сохранения фрагмента живописи того времени. Было решено сделать пробы на отслоение красочного слоя на изображении серых облаков. Все работы проходили под наблюдением научных руководителей.

Перед пробным отслоением была изучена литература, посвященная данному вопросу. Был опробован способ отслоения на коллагеновый клей при помощи прямого компресса через профилактическую заклею и способ отслоения на пленку ПВХ, разработанный С. В. Филатовым [2]. Второй способ показал лучший результат. При использовании первого способа на участок размером 1 x 2 см наклеивалась профилактическая заклею из нетканой основы на 10 % водный раствор коллагенового клея. После высыхания на заклеенный участок живописи ставился прямой компресс со смесью органических растворителей на ткани. Время экспозиции подбиралось опытным путем, через каждые несколько минут проверялось размягчение масляной живописи. Было сделано несколько проб с варьированием смеси растворителей, увеличением экспозиции, пробы на отслоение на нетканую основу оказались неудовлетворительными. Красочный слой размягчался только по краям пробы, при попытке отслоения не имел сцепления с нетканой основой.

Также был испробован способ отслоения живописи на пленку клея поливинилбутираля (ПВБ) (ил. 3). Пленка предварительно была сделана следующим образом. Приготавливался 10 % раствор ПВБ в этиловом спирте, распределялся на полиэтиленовую пленку и высушивался естественным способом, затем пленка с клеем вырезалась по форме отслаиваемого участка. Участок размягчался контактным компрессом из байковой ткани. Через прошедшее время компресс аккуратно снимался с размягченной живописи, высушенная пленка клея ПВБ подмачивалась этиловым спиртом с помощью ватного тампона на черенке кисти, накладывалась на участок пробы, накрывалась полиэтиленовой пленкой и приглаживалась с небольшим усилием фторопластовым шпателем для плотного прилегания красочного слоя. Затем начинался сам процесс отслоения красочного слоя слева направо. Хорошо размягченный слой записи отставал от олифы, лежащей поверх авторского красочного слоя, и приподнимался с пленкой 10 % клея ПВБ, а те участки, которые держались лучше, подрезались при помощи тонкого скальпеля. При этом способе масляный красочный слой держался на пленке ПВБ, а слой олифы использовался как буфер для подрезания. На обратную сторону пробного участка отслоения, отделенного от темперного красочного слоя, наносилось два слоя грунта-левкаса фирмы «Таир» белого цвета, последний слой выравнивался. При дальнейшем отслоении предполагается использование цветного грунта. Далее производилась проклейка оборота с кисти 10 % раствором клея ПВБМА¹ [5] в ацетоне в 3 слоя. Затем накладывалась марля и пропитывалась тем же раствором. Проба переворачивалась лицевой стороной вверх для удаления пленки клея ПВБ при помощи этилового спирта. Ватный тампон смачивался этиловым спиртом и постепенно выкатывался с поверхности живописи.



Ил. 3. Пробное отслоение. Лицевая и обратная сторона

Таким же способом было проведено пробное отслоение большего размера — фигура с изображением Саваофа в темных одеждах в облаках с треугольным нимбом. Так как участок был больше, при отслоении под отделяемый слой подкладывалась фторопластовая пленка. Во избежание засыхания размягченного красочного слоя он подмачивался растворителем со шприца с тонкой иглой или с кисти, после чего подрезался. После отслоения раскрылась авторская темперная живопись на охристо-золотистом фоне. Фигура Саваофа

на ранней живописи имеет белый хитон и гиматий с голубыми притинениями. Открылись также нимб с остатками серебра и лучи, расходящиеся в разные стороны от нимба. Также в правом верхнем углу пробного отслоения стали видны буквы «ГД».

Пробное отслоение дало хороший результат. Это подготовительный этап для дальнейшего сложного отслоения и сохранения большего участка живописи с композицией «Восхождение пророка Илии на огненной колеснице» (ил. 4) площадью 25 x 15 см.

Работа с этой иконой позволила получить опыт реставрации масляной живописи нач. XX века с деревянным киотом: выполнить разные виды укрепления красочного слоя и грунта, изучить возможность сохранения поздних слоев записей методом отслоения, осуществить раскрытие темперного красочного слоя из-под поздних слоев записи и потемневшего деструктурированного покрытия. Так, памятник был приведен в экспозиционный вид.



Ил. 4. Фрагмент, планируемый для отслоения

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ПБМА — полимер на основе бутилового эфира метакриловой кислоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова Ю.В., Филатов С.В. История реставрации монументальной живописи в России. М.: Индрик, 2019. 480 с.
2. Реставрация станковой темперной живописи / под ред. В.В. Филатова. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 103–109.
3. Реставрация икон: методические рекомендации / под ред. М.В. Наумовой. М.: ВХНРЦ им. ак. И.Э. Грабаря, 1993. 226 с.
4. Филатов С.В., Иванова А.В. Метод отслоения записей с применением поливинилбутирала // Художественное наследие, 1979. № 5 (35). С. 122–125.
5. Федосеева С. Материалы для реставрации живописи и предметов прикладного искусства. М.: РИО ГосНИИР, 1999. 120 с.

Сведения об авторе:

Овсянникова Юлия Сергеевна, 4 курс, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; ovsannikovaul@gmail.com

Ovsyannikova Yulia Sergeevna, a fourth-year student, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; ovsannikovaul@gmail.com

Сведения о научных руководителях:

Гребенщикова Александра Борисовна, художник-реставратор 1 категории, преподаватель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; shuuusha@yandex.ru

Grebenshchikova Alexandra Borisovna, Art Restorer, Lecturer, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts; shuuusha@yandex.ru

Сергиеня Варвава Викторовна, художник-реставратор 1 категории, преподаватель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова; varvarasergienya@yandex.ru

Sergienya Varvava Viktorovna, Art Restorer, Lecturer, Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts; varvarasergienya@yandex.ru

НЕОБЫЧНАЯ ИКОНОГРАФИЯ. СМЕСОИПОСТАСНАЯ ТРОИЦА

Целью исследования данной статьи является недогматическое изображение Троицы как явление, уходящее корнями в древнюю мифологию. Ретроспективный взгляд на этапы формирования иконописного творчества представлен периодом со времён I Вселенского собора и вплоть до XXI века. Приведён краткий анализ знаковых событий в истории христианских церквей и эволюции взглядов духовенства. Продемонстрирована развернутая во времени география мировой недогматической иконописи, рассмотрены как примеры массового характера, так и отдельно взятые, выбивающиеся из общего числа работы, что в совокупности даёт общее представление о явлении «необычной иконографии».

Ключевые слова: смесоипостасная Троица, иконография, христианство, Бог, догма, Вселенский собор.

К. А. Karnaukhova

UNUSUAL ICONOGRAPHY. THE MIXED-HYPOSTATIC TRINITY

The article considers the Dogmatic Trinity through the example of non-dogmatic iconography as a phenomenon rooted in ancient mythology. The paper gives a retrospective view of the stages of the formation of the icon painting from the First Ecumenical Council to the XXI century. The author briefly analyzes the significant historical events in the Christian faith and the evolution of the views of the clergy. The article also demonstrates the stretched "geography" of the world's non-dogmatic iconography and studies the examples of mass character and specific works standing out from the general number. Altogether, it gives a general idea of the phenomenon of "unusual iconography".

Keywords: mixed-hypostatic Trinity, iconography, Christianity, God, dogma, Ecumenical Cathedral.

В католической и православной иконописи существует странная, не догматическая иконография, образцы которой дошли до нас с древних времен и существуют по сей день (ил. 1).

Одним из самых ярких примеров подобного творчества служит смесоипостасная икона «Троица». Глядя на нее, можно подумать, что это какая-то отдельно взятая, экспериментальная или даже бунтарская работа.



*Ил. 1. Смесиопостасная икона «Троица». Россия. Тобольск.
Ново-Тихвинский женский монастырь, 1729.
Екатеринбург. Свердловский областной краеведческий музей*

Обратимся к истокам данного вопроса. Вернемся в 325 и 385 гг. Именно тогда в процессе острой дискуссии или так называемых тринитарных спорах на I и II Вселенских соборах появился и был закреплён в символе веры догмат о Троице. Символ веры — это молитвословие, в котором содержатся все основные положения и догматы Православной Церкви. Составлен он в IV веке отцами I и II Вселенских соборов, состоит из двенадцати положений или членов. Британская энциклопедия так пишет о закреплении догмата Троицы: «20 мая 325 года был созван Никейский собор. Император Константин Великий сам председательствовал, активно руководил обсуждением и лично предложил <...> ключевую формулировку об отношении Христа к Богу в символе веры, который был принят на соборе, “<что Христос> одна сущность с Отцом” <...> Третья перед императором, епископы, за исключением только двоих, подписали символ веры, причем многие сделали это вопреки своему желанию» [4].

Вернемся к не догматичной Троице. Стоит упомянуть, что умножение частей тела — это довольно частый прием в мифологических и эпических традициях (ил. 2). Например, две головы у Януса, семь пальцев и семь зрачков у ирландского героя Кухулина, восемь ног у скандинавского божественного коня Слейпнира, сто рук и пятьдесят голов у древнегреческих великанов гекатонхейров, тысяча (а иногда и восемьдесят четыре тысячи) рук и тысяча глаз у буддийского бодхисаттвы Авалокитешвары. Таким образом пытались показать значимость, чудодейственную мощь, силу, скорость и возможность божеств смотреть во все стороны.



Ил. 2. Бодхисаттва Авалокитешвара

Поэтому, по сути, нет ничего удивительного в том, что такой прием стали использовать и в христианской иконографии. Еще до того, как в IV веке определились с догматом об изображении Троицы, художники в раннехристианском Риме изображали ее как трех похожих друг на друга ангелов или мужчин, используя сюжет «Гостеприимство Авраама». Таким образом, была создана и знаменитая «Троица» Рублева.

На представленной иконе воплощена всем известная концепция «Бог есть один по существу, но троичен в лицах»: Отец, Сын и Святой Дух (Троица единосущная и нераздельная) [1]. Сейчас подобное изображение вряд ли подойдет для молитвы, но в XII–XIII веках в Европе подобные иконы были вполне распространены.

Получается, что сначала изображение Троицы было как на иконе Рублева, три похожих друг на друга фигуры, но уже в VII–VIII веках в Европе изображают Троицу как человека с тремя головами. Это своего рода визуальный эксперимент, так пробовали донести неразделимость ипостасей Троицы до представителей любого слоя общества.

Трудно сказать, как к таким иконам могли относиться необразованные люди. Полагаю, что даже если и возникала критика, то высказывалась она весьма осторожно.

Такие иконы сохранились, несмотря на запрет VII Вселенского собора 787 года, не разрешавший изображать Бога Отца, не имеющего тела, так как его никто никогда не видел. Фундаментальный принцип, согласно которому на иконах разрешено изображать Иисуса Христа, заключается в том, что сын Божий не просто имел человеческую внешность, но и фактически являлся человеком. И в этом, с точки зрения религии, видится огромное значение, что, несмотря на природу Бога, не имеющую предела и не подвластную нашему пониманию, Сын Божий ограничен сущностью человеческой со всеми ее ограничениями. И, благодаря этому, у людей появилась возможность воочию увидеть Сына Бога, что, согласно разъяснению Вселенского собора, дает нам право изображать Иисуса Христа в рукотворном искусстве, в том числе на иконах. Более того, отрицание такой возможности иконоборцами с позиции

православной религии является отрицанием вообще самого факта существования Иисуса как человеческой сущности.

Если говорить о Боге Отце, то мы не знаем, как он выглядел, так как Бог не воплощался перед нами в человеческом образе — в том виде, в котором мы могли бы постигнуть его внешность. Папа Григорий II в письме к императору Исавру приводит аргумент, на который ссылаются отцы Вселенского собора, запрещая изображать Бога Отца. Отцы запрещают попытки, как таковые — изображать Бога. Но ведь нельзя запретить изобразить того, кого никто не видел.

Еще одно объяснение, откуда появилось такое монструозное изображение Троицы — позднее принятие христианства в некоторых странах Европы. К примеру, Литва приняла христианство только в конце XIV века. Одним из способов распространения христианства было изображение нового содержания с помощью знакомых языческих форм (Тор, Триглава, Святовита в свое время изображались трехглавыми божествами).

Возвращаясь к подобным работам, нельзя не отметить существование и других, возможно, более эстетичных, более живописных и интересных примеров, имеющих безусловную культурную и историческую ценность. Речь идет не только об иконах: существуют фрески, имеющие схожую концепцию, но уходящие корнями в ветхозаветный сюжет.

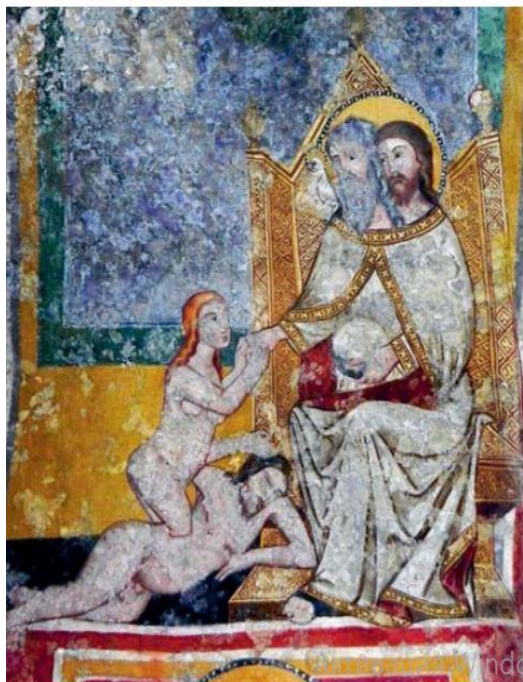
Рассмотрим фреску «Сотворение Евы», находящуюся в итальянской церкви Санта-Кроче (ил. 3). Стоит обратить внимание на то, что у Бога изображены две головы, но на плече будто бы сидит птица — это голубь. Такой «птичий» образ возникает в Охридской архиепископии в Византии. То, что этот образ возник в Византии, не случайность. В 1274 году был проведен Лионский собор, где произошло частичное слияние католической и православной церквей, но было одно принципиальное расхождение между ними: филиокве. Согласно ему католики признавали исхождение Святого Духа и от Бога, и от Сына, а не только от Отца, как говорило православие.

Эта фреска, на которой Святой Дух в виде голубя был в составе традиционной для западных изображений трехглавой Троицы, была ни чем иным, как своего рода иконографическим компромиссом. Из-за этого на первый взгляд абсурдный мотив, делающий и без того монструозную трехликую Троицу еще и зоантропоморфной, смог появиться в православных церквях. Хотя Лионская уния просуществовала недолго, она тем не менее смогла оставить след в истории балканской фрески.

А вот уже с XIV века трехглавые троицы встречаются довольно часто в византийских рукописях и фресках. Самое интересное, что этот образ прижился настолько, что в православной Сербии и Румынии его до сих пор используют.

Следует отметить, что в России примеры подобного иконописного искусства появились гораздо позже, чем в Европе. Значительное распространение они получили только к XVIII веку, опять-таки несмотря на запрет уже нашего Большого Московского собора (1666–1667). Интересно, что от Синода запрет на бумаге официально так и не вышел, но в середине и конце

XVIII века Тобольская консистория все-таки написала указ о запрете «неприличного иконописания» Смесиопостасного образа ради одного Тюменского монастыря. Несмотря на всё это, образ трехликой Троицы изображали вплоть до XX века.



*Ил. 3. Фреска «Сотворение Евы», XIV в.
Италия. Андрия. Церковь Санта-Кроче*

Известен исторический случай, когда в 1760 году Екатерине II (в путешествии по Волге) подарили подобную икону и у себя в дневнике она отметила опасения, что в след за головами у подобной троицы могут размножиться и руки с ногами — с легкой руки некоторых иконописцев.

Также есть сообщения этнографов, о том, что в XIX веке некоторые крестьяне верили в Троицу, которая состояла из Христа, святого Николая и Богородицы.

Что касается опасений императрицы, то они оправдались. В сербском монастыре Хиландар все-таки добавили Троице шесть рук, это своего рода попытка рационализировать наличие трехликого изображения Троицы, раз есть три головы, то должны быть и руки в соответствующем количестве (ил. 4). Этот образ распространен только в отдаленных балканских церквях, и он до сих пор не был как следует изучен специалистами.

В заключение можно сказать, что помимо вышеупомянутой Смесиопостасной Троицы существует множество других не догматичных сюжетов: Богородица-русалка, Иисус-рыба, Красноликая Премудрость, столпники и другие интересные и достойные внимания образы. Но не стоит забывать о том, что хоть любой сюжет и имеет свою историю и причины возникновения, фантазия людей не имеет границ, и относиться к таким иконам стоит с большой осторожностью.



*Ил. 4. Балканские изображения шестирукой Троицы.
Слева направо XIX (?), XX (?) и XXI вв.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Зотов С.О. Иконографический беспредел, 2020. С. 35–41.
2. Петровский Е. Идеи троичности в духовных традициях Китая и Индии // Встреча, 1999. № 10. С. 54–60.
3. Символ веры // Православие.Ru: российский православный информационный интернет-портал URL: <https://pravoslavie.ru/104596.html> (дата обращения 01.07.2021).
4. Фирсов Е.В. Акты Второго Никейского (Седьмого Вселенского) собора (787 г.). СПб.: Нестор-История, 2016. 596 с.

Сведения об авторе:

Карнаухова Кристина Александровна, 3 курс, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; kristina150195@yandex.ru

Karnaukhova Kristina Aleksandrovna, a third-year student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; kristina150195@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Лельчук Анна Ивановна, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; anna.lelchuk.muha@gmail.com

Lelchuk Anna Ivanovna, Associate Professor, Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; anna.lelchuk.muha@gmail.com

**РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНЫ «СВЯТОЙ ПРАОТЕЦ»
В РАМКАХ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЕКТА
«ВТОРАЯ ЖИЗНЬ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ»,
Г. НИЖНИЙ НОВГОРОД**

В данной статье автор делится опытом реставрации иконы «Неизвестный Святой». Работа выполнялась под руководством преподавателей из МГАХИ им. В. И. Сурикова на базе реставрационной мастерской Нижегородской епархии. Икона находилась под профилактическими заклеями, по всей поверхности просматривались повторные вздутия и отставания. В статье описываются примененные на практике различные методики укрепления грунта с красочным слоем, процессы восполнения утрат основы и подведения реставрационного грунта.

Ключевые слова: икона, реставрация, укрепление, кроличий клей, Fishleim, Paraloid B 72.

D. A. Pestova

**RESTORATION OF THE ICON "SAINT FOREFATHER"
IN THE SCIENTIFIC-EDUCATIONAL PROJECT
"THE SECOND LIFE OF TEMPERA PAINTINGS",
NIZHNY NOVGOROD**

The author shares the restoration experience of the icon "Unknown Saint" under the guidance of the professors from the Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the premises of the restoration workshop of Nizhny Novgorod Diocese. The icon was covered with prophylactic paper. The article describes the methods of the reinforcement of the soil with a paint layer, the replenishment of the wood losses and applying of the restoration primer.

Keywords: icon, restoration, reinforcement, rabbit glue, Fishleim, Paraloid B 72.

В январе 2021 года в Нижнем Новгороде проходила двухнедельная программа по реставрации произведений масляной и темперной живописи, организованная при поддержке Нижегородской епархии Русской Православной Церкви и Союза реставраторов России. Научные руководители проекта: Александр Александрович Козьмин, руководитель мастерской реставрации, доцент МГАХИ им. В. И. Сурикова при Российской академии художеств, и Александр Васильевич Неретин, художник-реставратор Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В августе 2020 г. в мастерскую имени блгв. кн. Александра Невского Нижегородской епархии на реставрацию были переданы иконы из церкви Вознесения Господня, село Степаново, Арзамасский район. Одна из них — икона «Неизвестный Святой» с окладом из праотеческого ряда иконостаса. В октябре того же года с иконы демонтировали оклад, провели обеспыливание и укрепление.

Но в январе 2021 года икона находилась в аварийном состоянии: под старыми профилактическими заклеями просматривались новые отставания и вздутия грунта с красочным слоем. По всей поверхности иконы — утраты грунта до основы (ил. 1). Икона находилась под потемневшим, сгрибленным покровным слоем. Необходим был полный комплекс консервационных и реставрационных мероприятий.



Ил. 1. Общий вид лицевой стороны до реставрации



Ил. 2. Общий вид тыльной стороны до реставрации

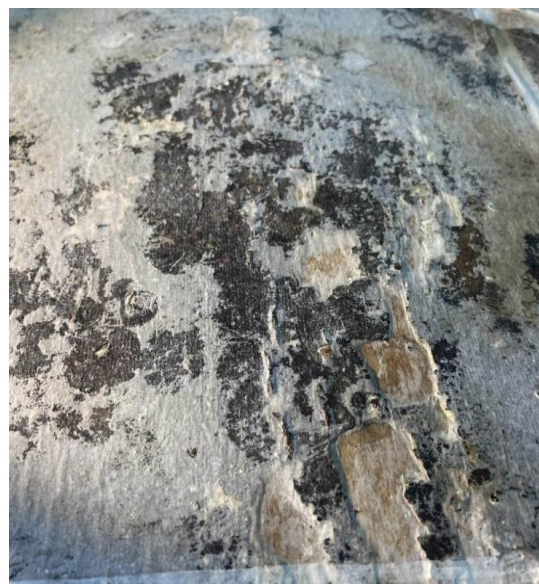
Щит иконы с полукруглым навершием выполнен из трех липовых досок, на левом и правом плечах находятся более поздние вставки древесины. Характер обработки досок — шерхебель. Предположительно доски были обработаны шерхебелем повторно, на это указывают следы более темной древесины со следами обработки топором (ил. 2). На тыльной стороне — въевшиеся стойкие поверхностные загрязнения, затеки зеленой и светло-коричневой красок с масляными пятнами, подтёки клея на стыке досок между шпонками. На навершии щита написана цифра «16» (порядковый номер иконы в алтаре) розовым карандашом и проведены три линии красным.

Икона без ковчега, под правой вставкой плеча — утрата древесины. Паволока нигде не просматривалась. Грунт на иконе клее-меловой, рыхлый, белого цвета, местами пожелтевший от времени лежит равномерно, толщина — 0,2 см. В верхнем правом углу навершия, вдоль левого края и в левом нижнем углу под старой профилактической заклеивкой образовались повторные вздутия

грунта (ил. 3), на изображении лика святого (ил. 4) и его правой руки — жесткие гребни грунта с красочным слоем, вдоль центральной части иконы — отставания грунта от основы. Также после удаления старой профилактической заклейки просматривались небольшие вздутия на изображении свитка, одежд святого, фона, позема. Отставания, вздутия и утраты красочного слоя соответствовали отставаниям, вздутиям и утратам грунта.



Ил. 3. Вздутия в правой части навершия, боковой свет



Ил. 4. Гребни грунта с красочным слоем на изображении лика святого

Икона покрыта потемневшим от времени, сгрибленным, неравномерным покровным слоем — предположительно, олифой. Утраты покровного слоя соответствуют утратам красочного слоя. По левому и правому краям изображения лика святого находились гвозди, оставшиеся после крепления оклада.

По визуальным наблюдениям икона написана темперными красками. Ширина верхнего поля (навершие) — от 3 до 2 см, нижнего поля — 3,5 см, левого и правого полей — 5 см. Из-за потемневшего покровного слоя трудно определить настоящие цвета живописи и стиль, в местах его утрат виден характер золочения нимба — сусальное золото.

Поздние вставки древесины на плечах, следы более ранней обработки тыльной стороны и неровно написанные поля дают основание предположить, что щит иконы изменяли под новый иконостас. Так же можно предположить наличие записей авторского красочного слоя, не различимых на данный момент под потемневшим покровным слоем.

С помощью специального фонарика было проведено исследование в УФ-лучах, которое выявило надпись «С. Прао» в левой верхней части иконы на фоне. Как было написано выше, икона находилась в иконостасе в праотеческом ряду, исходя из этих данных, можно утверждать, что на иконе изображен один из святых праотцов. Возможно, после утоньшения покровного слоя откроется вторая часть надписи, которая поможет точнее атрибутировать икону.

Работа по укреплению повторных вздутий, отставаний, жестких гребней велась различными методами. Под обширные вздутия и отставания, используя старые профилактические заклейки, шприцем предварительно подводился водно-спиртовой раствор (1:3) + Катамин АБ для дальнейшего более глубокого проникновения клеевого раствора, так как спирт обладает высокой степенью проницаемости [2, с. 115]. После впитывания водно-спиртового раствора подводится теплый 5 % водный раствор кроличьего клея. Он обладает более низким внутренним напряжением, чем водный раствор осетрового клея [1, с. 89], которым икона была укреплена при предыдущей реставрации (из отчета: аварийное укрепление приподнятых краев грунтового кракелюра 3 % водным раствором осетрового клея + нанесение профилактических заклеек на 5 % водный раствор осетрового клея). В некоторых местах поверхность была переклеена: в процессе снятия профилактических заклеек в верхней центральной части и на изображении позема просматривалась клеевая пленка, которая в дальнейшем была удалена. Когда грунт стал эластичным, вздутия и отставания укладывались фторопластовым шпателем через фторопластовую пленку, затем через фильтровальную бумагу поверхность прогревалась и высушивалась теплым электрическим утюжком (ил. 5). В конце рабочего дня через фильтровальную бумагу на укрепленный участок ставились грузики (мешочки с песком) на 12 часов.



Ил. 5. Фрагмент со вздутиями на вершине после укрепления



Ил. 6. Фрагмент с изображением лика святого после укрепления

На изображении лика святого жесткие гребни грунта с красочным слоем через старую профилактическую заклею увлажнялись теплой водой и прогревались теплым утюжком через фторопластовую пленку. Подведенный предыдущими реставраторами клей проходил глубже, грунт становился эластичным и при помощи фторопластового шпателя выравнивались деформации грунта и красочного слоя (ил. 6). Через 2 часа на выровненный участок укладывались грузики через фильтровальную бумагу на 12 часов.

После укрепления и выравнивания обширных вздутий, отставаний, жестких гребней грунта, папиросная бумага частично удалялась с поверхности иконы отжатым влажным тампоном. Под профилактической заклеюй в ранее перечисленных местах оказались небольшие вздутия грунта с красочным слоем, которые по решению реставрационного совета укладывались открытым способом. Вздутия обрабатывались синтетической кистью водно-спиртовым раствором (1:3) + Катамин АБ, затем на поверхность наносился 5 % водный раствор рыбьего клея Fishleim (производитель Kremer, Германия) — натуральный продукт из кожи рыб тресковых пород, который применяется при клеевом золочении, реставрации темперной и масляной живописи, реставрации дерева. Концентрация клеевого раствора рыбьего клея в бутылке 40 %, поэтому чистый клеевой раствор разбавлялся дистиллированной водой (1:6) до нужной концентрации. Через 5 минут поверхность вздутий становилась эластичной и укладывалась фторопластовым шпателем через фторопластовую пленку.

В процессе укрепления и до снятия профилактических заклеюк с лицевой стороны были удалены пассатижами с предварительным размягчением древесины водно-спиртовым раствором (1:3) ржавые гвозди, оставшиеся после крепления оклада.

С тыльной стороны иконы водно-спиртовым раствором (1:1) + Катамин АБ равномерно были удалены поверхностные загрязнения, затеки краски и клея механическим способом, а масляные пятна высветлены водно-спиртовым раствором (1:3).

В нижнем правом углу щита иконы находился подвижный отщеп. Он был предварительно обработан водно-спиртовым раствором (1:3), а затем пропитан синтетической кисточкой 5 % составом Paraloid В 72 + пропанол-2. Paraloid В 72 представляет собой полимер на основе сложного эфира акрилата, который доступен в форме твердых гранул. Перед применением гранулы нужно растворить либо в ксилоле, либо в толуоле, либо в ацетоне, либо в изопропиловом спирте. Состав эластичный, имеет высокую адгезию. Применяется для укрепления красочных слоев всех видов живописи, для пропитки древесины, в качестве адгезива при реставрации текстиля, керамики, стекла, кости, в качестве защитных покрытий и закрепителей на изделиях из металла. Через 10 минут после высыхания кисточкой подводился 30 % состав Paraloid В 72 + пропанол-2. Через 30 минут на участок был положен груз через фильтровальную бумагу. Груз снят через 12 часов, отщеп укрепился.

С лицевой стороны утраты основы (под вставкой древесины на правом плече щита и гвоздевые отверстия) также были пропитаны сначала водно-спиртовым раствором (1:3), а через 5 минут на поверхность синтетической кистью наносился 5 % состав Paraloid В 72 + пропанол-2. Через 10 минут после высыхания места утрат послойно заполнялись доделочной массой (древесные опилки + 30 % paraloid В72) с просушкой каждого слоя через 12 часов.

После укрепления и снятия профилактических заклеюк утраты авторского грунта были зачищены от стойких поверхностных загрязнений скальпелем и тампоном, смоченным в водно-спиртовом растворе (1:3). Предварительно

поверхность утрат 2 раза проклеивалась 3 % раствором ПВС, затем был подведен реставрационный грунт (отмученный мел + 7 % раствор ПВС, смешанный до однородной массы). Первые два слоя грунта наносились тонкими слоями при помощи щетинной кисти с промежутками просушки 6–8 часов. Последующие слои наносились мастихином с промежутками просушки 2–3 часа. После полного просыхания грунт был выровнен, отшлифован при помощи скальпеля и мелкозернистой абразивной бумаги (ил. 7).

После подведения реставрационного грунта была проведена регенерация покровного слоя составом: этиловый спирт + пинен + диметилформамид + ацетон (1:1:0.3:0.3).

За две недели был выполнен весь объем консервационных работ, утвержденных реставрационным советом: укреплены повторные вздутия и отставания, восполнены утраты основы, удалены поверхностные загрязнения с тыльной стороны, подведен реставрационный грунт.



Ил. 7. Икона после реставрации с лицевой стороны



Ил. 8. Икона после реставрации с тыльной стороны

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобров Ю.Г. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М.: Художественно-педагогическое издательство, 2008. 128 с.
2. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учеб. заведений / сост. Г.С. Клокова, О.В. Демина, А.В. Инденбом [и др.]. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. 240 с.
3. Федосеева Т.С., Беляевская О.Н., Гордюшина В.И., Малачевская Е.Л., Писарева С.А. Реставрационные материалы: курс лекций. М.: Индрик, 2016. 232 с.

Сведения об авторе:

Пестова Дарья Алексеевна, бакалавр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; dasha.pestova1999@gmail.com

Pestova Daria Alekseevna, Bachelor's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; dasha.pestova1999@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Козьмин Александр Александрович, художник-реставратор станковой живописи первой категории, руководитель реставрационной мастерской Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова; Rest.mgahi@gmail.com

Kozmin Alexander Alexandrovich, Art Restorer, Head of the Restoration Workshop of the Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov; Rest.mgahi@gmail.com

ИКОНОГРАФИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ИКОНЫ «СВЯТОЙ ПРОРОК ИОАНН ПРЕДТЕЧА»

В статье дается сравнение поступившей на реставрацию иконы «Святой пророк Иоанн Предтеча» с уже описанными в литературе образцами православной иконографии «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Благодаря исследованиям (рентгенограмма, исследование в ИК-лучах), предположительно, обнаружен слой авторской записи. На основе визуального исследования была выдвинута гипотеза, что объект имеет два слоя живописи и может быть отнесен к ростово-ярославской школе живописи.

Ключевые слова: реставрация, рентген, Иоанн Предтеча, святой, слой живописи, изменения, иконография, житийное клеймо.

T. A. Krushina

ICONOGRAPHIC RESEARCH OF THE ICON "THE HOLY PROPHET JOHN THE BAPTIST"

The article compares the icon "The Holy Prophet John the Baptist" with the already described examples of Orthodox iconography "John the Baptist — the Angel of the Desert". Presumably, through the studies based on X-rays and infrared rays, a layer of the author's painting was discovered. Based on visual research, the author suggests that the object has two layers of painting and can be attributed to the Rostov-Yaroslavl school of painting.

Keywords: restoration, X-ray, John the Baptist, Saint, painting layer, changes, iconography, hagiographic stamp, author's layer.

Икона «Святой пророк Иоанн Предтеча» поступила на реставрацию из села Нетребово Ярославская области. Объект находился в ризнице церкви святого Николая Мирликийского и в сентябре 2020 года был передан в мастерскую кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Иконографический сюжет иконы «Святой Пророк Иоанн Предтеча» с житийными клеймами схож с такими прорисями, как «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», найденными в «Книге иконных образцов» (ил. 1) [2, с. 312]. Предположительная датировка объекта — конец XIX – начало XX вв. Тем не менее, периодом расцвета на Руси житийных циклов Иоанна Предтечи считается XVI–XVII вв.: по причине рождения нового наследника, Иоанна IV, иконы этого святого заказывались в качестве патрональных. Композиция и иконография изображений могла различаться. Особенно популярным было изображение святого в образе Ангела пустыни, чаще всего с чашей, в которой лежит его усекновенная голова.

Именной праздник царя — Усекновение главы Иоанна Предтечи — является расширенным вариантом этой иконографии [6, с. 228–229].



*Ил. 1. Усекновение главы Иоанна Предтечи.
Прорись с иконы XVIII (?) в. Тюлин, 1899*

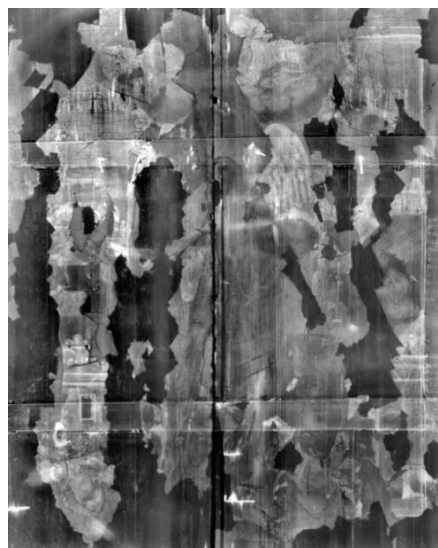
На иллюстрации можно заметить, что положение клейм и их порядок отличны от исследуемой иконы. Композиция, количество и порядок житийных клейм зависело, прежде всего, от требований заказчика или задумки автора [3, с. 25].

Над святым изображен Господь Саваоф, что является нетипичным для рассматриваемого сюжета. Несмотря на это, подобные отступления от канона встречаются в живописи. Иоанн Предтеча изображен с крыльями, в полный рост, фронтально. Правой рукой благословляет именованным жестом, левой — держит чашу со своей отсеченной головой. На святом власяница с короткими, по локоть, рукавами и гиматий, лежащий на его плечах, поясе и бедрах и опускающийся сбоку, близ правого бедра (ил. 2).

Власяница святого в среднике оттенка теплой сиены. Пряди на голове святого прослеживаются только при исследовании в ИК-лучах, материал одежды повторяет светотеневую моделировку изображения торса, рисунок условный, гиматий написан многослойно. Поверх изумрудно-зеленого темного оттенка в целом написаны света в травянистом оттенке, а затем еще раз проставлены акценты травянистым зеленым оттенком с добавлением небольшого количества свинцовых белил, о чем говорит теплый колорит, в котором решены складки гиматия.



Ил. 2. Лицевая сторона иконы до реставрации (общий вид)



Ил. 3. Рентгенограмма лицевой стороны иконы (общий вид)

Чаша окрашена в светло-зеленый цвет с охристым краем. Разноцветный позем: от охристого до зеленоватого на клеймах и кадмий коричневый прозрачный под ногами святого. Фон выполнен золочением на полимент, поля темного коричневого оттенка, отделены от фона контрастной белильной опушкой. Икона состоит из средника и четырех клейм. Порядок описания клейм располагается против часовой стрелки.

**Явление архангела Гавриила в Иерусалимском храме
священнику Захарии с благочестием о рождении у него сына,
будущего пророка и крестителя Господня**

На исследуемом объекте оригинальные житийные клейма по большей части совпадают с поновительским слоем. Рентгенограмма и изображение в ИК-лучах показывает священника Захарию с кадилом, обращенного в сторону явившегося архангела Гавриила, лик и одеяния которого утрачены. Четко прослеживается прорисовка житийного клейма, контур сделан условно и совпадает с оригиналом. Элементы, отсутствующие на записи: архитектурный элемент кровли; точечный узор одежд священника Захарии, по большей части не прослеживающийся на записи. Житийные клейма относятся к «Зачатьевскому циклу» [3, с. 84].

По результатам визуального исследования над головой святого и под его фигурой присутствуют перемастиковки, а также поновительская вставка у левого плеча архангела Гавриила. В верхних клеймах сверху фигуры изображены несколько меньше, чем в клеймах снизу. Самые крупные фигуры находятся в двух нижних клеймах.

Рождество Иоанна Предтечи (предположительно, со сценой наречения именем)

Композиция «Рождество святого Иоанна Предтечи» впервые была изображена на церковных фресках. В средне- и поздневизантийскую эпоху этот сюжет стал центральным в цикле детства святого. В основе композиции клейма объекта — лежа с возлежащей праведной Елисаветой и внутренним интерьером (окно на заднем фоне). При адаптации традиционной схемы к предтеченскому циклу в нее был включен дополнительный эпизод «Наречение имени Иоанна Захарией», иконография которого известна еще с IV века [5, с. 91]:

«Обращаясь потом к сыну своему — младенцу, как бы уже понимающему его пророческое слово, Захария говорит: И ты, младенец, наречешься пророком Всевышнего; ибо предъидеши пред лицом Господа приготовить пути Ему, дать уразуметь народу Его спасение в прощении грехов их, по благоутробному милосердию Бога нашего, коим посетил нас Восток свыше, просветить сидящих в тьме и тени смертной, направить ноги наши на путь мира (Лк. 1:76–79)» [4, с. 34–35].

Как и на данной иконе, в более развитых житийных циклах этот эпизод мог составлять отдельное клеймо. Композиция также могла дополнять эпизод «Поднесение младенца Иоанна Захарии». В XVI–XVII веках «Рождество святого Иоанна Предтечи» стало необходимым эпизодом житийных циклов святого, при этом оставаясь темой праздничных икон. Будучи неизменным эпизодом всех сохранившихся житийных икон Иоанна Предтечи, композиция «Рождество святого Иоанна Предтечи» сама редко становилась средником иконы [5, с. 91–92].

С помощью рентгенографического и ИК-анализа выявлены следующие особенности иконы:

1. архитектурный элемент кровли, вычурный и проработанный тонально;
2. условная прорисовка клейма, совпадающая с оригинальным письмом иконы и поновительскими вставками;
3. плохо прослеживаются лики;
4. на письме практически отсутствует нижняя правая фигура (ил. 3, 4).

Усекновение честной главы Иоанна Предтечи

«Усекновения честной главы Иоанна Предтечи» восходит к ранневизантийской эпохе (IV–VI вв.). В послеиконоборческий период сцена казни святого не только вошла в сложившийся страстный цикл жития Иоанна Предтечи, но и стала основной композицией. В последующий период сложилось несколько иконографических вариантов «Усекновения честной главы Иоанна Предтечи». На исследуемом объекте в нижележащем слое представлено изображение фигуры склонившегося святого, над которым воин заносит меч; действие происходит на фоне ландшафта. Поновительский слой

исследуемой иконы представляет следующий вариант иконографии: изображение совершившейся казни, когда голова отделена от тела, из которого изливается кровь; над простертым на земле святым возвышается воин, который вкладывает меч в ножны. Текущий же вариант иконы включает в себя справа изображение война, уносящего голову на блюде и подающего её царю Ироду [5, с. 93–95].



Ил. 4. Лицевая сторона иконы. Исследование в ИК-лучах (общий вид)

Изображение рентгена сложно читаемо, предположительно из-за наслоений грунта. Проведя визуальное исследование изображения рентгенограммы и ее инверсного снимка, можно сделать вывод, что данное житийное клеймо является самым видоизмененным (ил. 3). Обнаружены следующие отличия:

1. найдено по крайней мере три новых фигуры (Иоанн Предтеча в покаянной позе, палач с занесенной саблей и еще одна неизвестная фигура слева). Разумно предположить, что часть найденных фигур является повторенными фигурами святого;

2. предположительно под кровлей, отсутствующей на записи, изображен воин, передающий голову Иоанна Предтечи, отсутствующей на обоих слоях, Ироду (прослеживается только прорись);

3. над оригинальным изображением святого присутствует плохо читаемая надпись;

4. в названии на поле слово «святой» в поновительской записи отсутствует.

Положение фигур в пространстве и их позы указывают на похожий перевод с иконы XVIII в. «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (ил. 1). Воин заносит руку с мечом над головой Иоанна Предтечи, последний стоит, согнувшись, со связанными руками. Еще ниже изображено уже лежащее обезглавленное тело. Также, подобно вышеупомянутому переводу, справа воин передает Ироду на блюде голову святого (ил. 2) [2, с. 312, 560].

Предположительно икона является копией или вариантом более ранней иконы из городского монастыря. По найденным сведениям, аналогичной иконы по иконографическим и стилистическим особенностям не найдено. Причиной такой неопределенности может быть феномен столичного искусства и художественной провинции. В XVI веке в России получила популярность практика привлечения лучших художников из центральной России к копийной практике и росписи объектов религиозного значения. Нарбатывая опыт на столичных заказах и копиях, художники приезжали в родные места, где выполняли местные заказы и обучали других художников полученным знаниям [3, с. 29].

Обретение честной главы Иоанна Предтечи

Иконография данной житийной композиции начала складываться в византийском искусстве в X–XI веке. В основу иконографии первого и второго обретения легла сложившаяся в эпоху позднего средневековья композиция третьего обретения главы Иоанна Предтечи. Изображение двух людей, выкапывающих главу из земли, совмещалось с «Рождеством святого Иоанна Предтечи» или с «Усекновением главы святого Иоанна Предтечи» [5, с. 97–99].

В иконописи Руси позднего средневековья сложилась своя, особая традиция изображения обретений главы святого Иоанна Предтечи. Здесь можно выделить несколько схожих памятников: московская икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» с житием из церкви Зачатия Иоанна Предтечи села Городище (конец XIV – начало XV вв.), ярославская икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» с житием в 16 клеймах из Ярославского художественного музея (середина XVI в.) [1].

Проанализировав сохранившееся изображение, можно предположить, что иконописец изобразил второе обретение честной главы Иоанна Предтечи (правая фигура монаха стоит на коленях, слева персонаж с посохом в правой руке). Рентгенографический и ИК анализ показывают небольшое изменение архитектуры на дальнем плане, и, возможно, удлинение посоха в правой руке у фигуры слева. Сохранившийся фрагмент оригинального названия житийного клейма не совпадает с поздней записью, написан более широким шрифтом. Надпись лежит выше и оформлена более широким столбиком. Слово «святой» в поновительской записи отсутствует.

Анализ записи показал следующие изменения:

1. поверх элемента архитектурной кровли продолжен позем изумрудным оттенком;
2. одеяния персонажей, участвующих в сюжете житийного клейма, практически не изменились;
3. появился нимб над обретенной главой Иоанна Предтечи.

В процессе исследования была выявлена смена вариантов житийных клейм. Оба слоя представляют разные варианты иконографии, являющиеся каноничными, различными лишь с точки зрения времени написания.

Сравнительный анализ с кругом уже изученных икон позволяет выдвинуть следующую гипотезу: объект имеет ряд схожих черт с ростово-ярославской школой иконописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия // ЭКЗЕГЕТ.РУ: автоматизированная библейская энциклопедия. URL: <https://ekzeget.ru/mediateka/detail-ikona-ioann-predteca-angel-pustyni-s-zitiem-ikonopisnye-masterskie-moskvu> (дата обращения 10.05.2021).
2. Маркелов Г.В. Книга иконных образцов. Спб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. Т. 1. 584 с.
3. Ростовская икона «Иоанн Предтеча» с праздниками — шедевр живописи XVI столетия: каталог выставки / сост. Ю.Н. Бузыкина. М.: Музей русской иконы, 2017. 111 с.
4. Святой Великий Пророк Предтеча и Креститель Господень Иоанн / сост. протоиерей С. Вишняков. М.: Сибирская благовонница, 2010. 314 с.
5. Святой Пророк Иоанн Предтеча / сост. А.А. Маркова. М.: Благовест, 2014. 288 с.
6. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собраний ЦМиАР / ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый; отв. ред. Г.В. Попов. М.: Индрик, 2006. Вып. II 512 с.

Сведения об авторе:

Крушина Татьяна Александровна, бакалавр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; tatianakrushina@yandex.ru

Krushina Tatyana Aleksandrovna, Bachelor's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; tatianakrushina@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

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

Bolshakova Anastasia Viktorovna, Associate Professor, Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; satbol@yandex.ru

ОПЫТ УКРЕПЛЕНИЯ ЖЕСТКОГО КРАКЕЛЮРА МНОГОСЛОЙНОЙ ЖИВОПИСИ И УКЛАДКИ ЕГО В ПЛОСКОСТИ КРАСОЧНОГО СЛОЯ НА МАСЛЯНОМ ГРУНТЕ

Произведения масляной живописи XX и XXI веков часто выполнены с нарушением технологий, имеют многослойную структуру, что влечет за собой определенные разрушения живописи. В статье рассмотрены технологические пробы укрепления жесткого грунтового кракелюра и многослойного красочного слоя с приподнятыми краями на примере реставрации картины А. И. Дворягина «Над рекой Ингул» (1972).

Ключевые слова: консервация, реставрация, многослойная масляная живопись, красочный слой, технологические пробы, кракелюр.

M. E. Kurbanova

REINFORCEMENT OF THE CRAQUELURE ON MULTI-LAYERED PAINTING

Oil paintings of the XX and XXI centuries often have a multi-layered structure, which causes a problem of their restoration. The article considers the technological tests of the reinforcement of the hard craquelure of the soil and the multi-layered paint layer with raised edges on the painting of the XX century.

Keywords: conservation, restoration, multi-layered oil painting, paint layer, technological tests, craquelure.

Укрепление отставаний приподнятых краев жесткого кракелюра — одна из распространенных операций в реставрации. Эта операция становится проблематичной, когда красочный слой является многослойным. Особую сложность вызывают картины, выполненные с нарушением технологий, на масляных грунтах, а также на смешанных и хлопковых основах.

В реставрации произведений станковой масляной живописи накоплен большой опыт по укреплению отставаний грунта и красочного слоя от основы. Однако представляется актуальным поделить опыт решения подобной задачи на примере картины второй половины XX века.

Обычно для решения данной проблемы используются классические методы, такие как укрепление с использованием глютиновых клеев (осетрового, кроличьего и др. с добавлением меда). Действительно, во многих случаях подобное решение приводит к хорошим результатам, так как эти клеи обладают высокой адгезией и стабильностью, хорошо удерживают кракелюр красочного слоя на плоскости. Но укрепление жесткого кракелюра на многослойной масляной живописи усложняет задачу, и классические решения

не всегда приводят к положительному результату, так как многослойность осложняет равномерное проникновение клея во все слои плотного, жесткого красочного слоя, и кракелюр не может уложиться в плоскость. Поэтому при укреплении многослойной живописи необходимо искать не только дополнительные возможности воздействия на грунт и красочный слой, но и дополнительные методы их размягчения. Например, применять поверхностно-активные вещества, с помощью которых можно размягчить красочный слой и улучшить проникновение адгезива в структуру красочного слоя.

В 2020 году автором настоящей статьи проводилась реставрация картины «Над рекой Ингул» (1972) художника А. И. Дворягина, написанной маслом на холсте, размером 71 x 109,5 см, из собрания Люберецкого музейно-выставочного комплекса.

Картина поступила на реставрацию с крупносетчатым и линейным, жестким кракелюром грунта и красочного слоя (ил. 1), преимущественно в правом верхнем углу и в центре на изображении неба, а также с утратами красочного слоя на верхнем ребре картины. Подрамник был деформирован, планки имели трещины. Кромки холста были узкими, с разрывами.



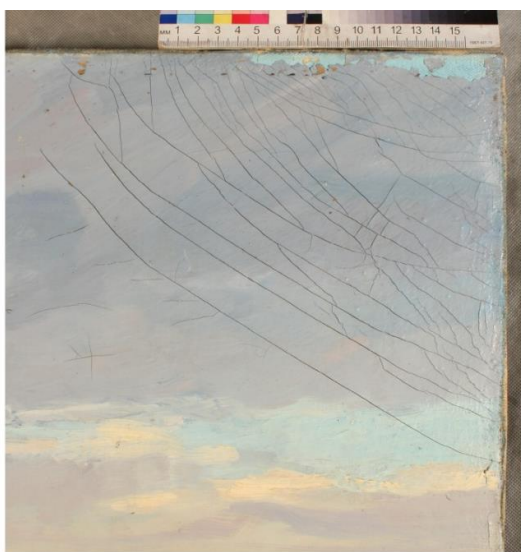
Ил. 1. Общий вид до реставрации. Лицевая сторона. Прямое освещение

Основой являлся хлопковый холст — плотный, среднезернистый, были заметны втянутости основы по рисунку кракелюра. Холст был зафиксирован на подрамнике при помощи фабричных проволочных гвоздей. Грунт по составу являлся масляным, белого цвета, имел крупносетчатый и линейный, жесткий кракелюр с приподнятыми краями по всей поверхности картины. Красочный слой — фактурный и пастозный на переднем плане (ил. 2), с крупным, жестким кракелюром по всей поверхности картины преимущественно в правом верхнем углу и посередине на изображении неба (ил. 3, 4).



Ил. 2. Общий вид до реставрации. Лицевая сторона. Боковое освещение

Существовала угроза осыпи в правой четверти картины, а также на изображении травы. Пейзаж был написан по нижележащей живописи, под ним просматривается фактура нижних слоев. На фотографии, выполненной в скользящем освещении (ил. 8), отчетливо видна фактура живописи нижележащего произведения. Связь между красочными слоями в местах повреждения кракелюром была неудовлетворительной, имелись мелкие утраты верхнего красочного слоя по периметру.



Ил. 3. Фрагмент. Лицевая сторона. Прямое освещение. До реставрации



Ил. 4. Фрагмент. Лицевая сторона. Боковое освещение. До реставрации

Реставрация картины началась с аварийного укрепления участков с отставанием грунта и красочного слоя с угрозой осыпи. Укрепление проводилось 5 % кроличьим клеем с медом (1:1); далее картина была снята с подрамника и растянута с помощью крафтовых полей. Далее были проведены пробы на укрепление красочного слоя и грунта с укладкой жесткого кракелюра в плоскости красочного слоя.

Были проведены следующие пробы:

1) Кроличий 5 % клей с медом (1:1): проба дала неудовлетворительный результат, кракелюр не лег в плоскость красочного слоя, красочный слой не размягчился.

2) Бычья желчь с водой (1:3), осетровый 5 % клей с медом (1:1): в данной пробе клей был заменен на более жесткий с целью лучшего удержания жесткого плотного кракелюра в плоскости. Перед укреплением на поверхность была нанесена бычья желчь с водой (1:3). После высыхания проводилось укрепление на осетровый клей: проба дала неудовлетворительный результат, кракелюр не лег в плоскость красочного слоя, красочный слой размягчался с трудом.

3) Пинен + осетровый 5 % клей с медом (1:1) — 1:4 (пинен способствует равномерному прохождению клея): проба дала неудовлетворительный результат, красочный слой размягчался слабо, кракелюр не ложился в плоскость.

4) Лавандовая эссенция + осетровый 5 % клей с медом (1:1): проба дала хороший результат, красочный слой размягчился хорошо, но кракелюр частично возвращался.

5) Наносился 5 % осетровый клей медом (1:1): на лицевую сторону ставился лист папиросной бумаги, сверху накладывалась фторопластовая пленка, и участок выдерживался в течение 10 минут. Затем рабочий участок прогревался 15 минут теплым утюжком, и после достижения пластичности красочного слоя приподнятые края кракелюра укладывались фторопластовым шпателем. Проба дала хороший результат, но жесткий кракелюр не полностью уложился.

Стало очевидно, что медленное долгое прогревание, выдерживание рабочего участка, дает основной эффект в достижении пластичности красочного слоя, поэтому было принято решение увеличить время выдерживания рабочего участка с периодическим легким прогреванием.

6) Наносился 5 % осетровый клей медом (1:1): на лицевую сторону была нанесена папиросная бумага, сверху накладывалась фторопластовая пленка, и участок выдерживался в течение 20 минут с периодическим прогреванием. Затем рабочий участок прогревался теплым утюжком около 25 минут, приподнятые края кракелюра укладывались фторопластовым шпателем и носиком утюжка «Малыш». Проба дала наилучший результат, грунт и красочный слой хорошо размягчались, а кракелюр хорошо ложился в плоскость (ил. 5, 6).

После отработки каждой пробы на участок ставился груз, при этом на фактурных местах это был мешочек с песком, а на участках с гладкой живописью — мраморная плитка. Грузы ставились с прокладкой папиросной бумагой и тремя слоями фильтровальной бумаги. Периодически участок проверялся на остаточную влагу. При необходимости фильтровальная бумага менялась на новую.



*Ил. 5. Фрагмент. Лицевая сторона.
Прямое освещение.
В процессе реставрации.
После укрепления грунта и
красочного слоя*



*Ил. 6. Фрагмент. Лицевая сторона.
Боковое освещение.
В процессе реставрации.
После укрепления грунта и
красочного слоя*

В итоге проведенных проб выяснилось, что в укладке и укреплении жестких, приподнятых краев кракелюра в случае многослойной живописи на масляных грунтах основным фактором является более умеренное по температуре и длительное по времени выдерживание рабочего участка с периодическим прогреванием.

Проделанная работа стала интересным опытом, который обращает внимание реставратора на необходимость отработки методики и продумывания стратегии, а также поиска комбинаций известных веществ и составов при решении тех или иных сложных задач.



*Ил. 7. Общий вид. Лицевая сторона. Прямое освещение.
В процессе реставрации. После укрепления грунта и красочного слоя*



*Ил. 8. Общий вид. Лицевая сторона. Боковое освещение.
В процессе реставрации. После укрепления грунта и красочного слоя*

ЛИТЕРАТУРА

1. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи, 2013. 224 с.
2. Горин И.П., Черкасова З.В. Реставрация произведений станковой масляной живописи, 1977. 223 с.
3. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи, 2017. 136 с.

Сведения об авторе:

Курбанова Мария Эламановна, 4 курс, Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова;
Kurbanovamasha@yandex.ru

Kurbanova Maria Elamanovna, a fourth-year student, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov; Kurbanovamasha@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Козьмин Александр Александрович, художник-реставратор станковой живописи первой категории, руководитель реставрационной мастерской Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова; Rest.mgahi@gmail.com

Kozmin Alexander Alexandrovich, Art Restorer, Head of the Restoration Workshop of the Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov; Rest.mgahi@gmail.com

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СТАНКОВ С ЧПУ В РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

В данной работе затрагивается проблема освоения необходимых для реставратора навыков резьбы по дереву, а также вопрос возможности использования фрезерных станков с ЧПУ при восстановлении утрат резного декора в реставрации произведений декоративно-прикладного искусства. В фокусе статьи находится описание принципов работы оборудования, его характеристик и алгоритма действий, а также сравнение преимуществ ручной и машинной резки по дереву. В качестве наглядного примера представлен процесс реставрации резного деревянного киота XIX века.

Ключевые слова: реставрация, восстановление, резьба, ЧПУ, технологии, декоративно-прикладное искусство.

P. D. Meshkova

BENEFITS AND DRAWBACKS OF CNC MACHINES IN THE RESTORATION OF APPLIED ART OBJECTS

This article considers the use of CNC milling machines in the restoration of the carved decor. The author describes principles of their operation, their characteristics and operating procedures and compares the benefits of manual and machine woodcarving.

Keywords: restoration, carving, CNC, technology, applied art.

В работе со старинными памятниками декоративно-прикладного искусства основной задачей реставратора является сохранение подлинности и исторической ценности объекта как документа своей эпохи. Иногда можно ограничиться лишь консервацией, которая включает в себя очистку, дезинфекцию, укрепление и предотвращение разрушений объекта от воздействия внешней среды. Но зачастую изделия из дерева доходят до нас в разрушенном или искаженном виде, поэтому приходится применять более существенные меры — реставрационную реконструкцию и частичное воссоздание деталей.

Одной из главных основ реставрации изделий из дерева является применение близких по своим качествам материалов для восполнения утрат и укрепления конструкции предмета. В первую очередь это относится к древесине. Реставратор обязан знать породы древесины и их свойства, чтобы подобрать подходящий материал.

Навыки резки по дереву доступны почти каждому, но не всем удастся освоить технику объемной резьбы. Для приобретения нужных знаний необходимо иметь опытного наставника. Достижение этого мастерства дает возможность воплощать в жизнь самые смелые фантазии, воссоздавать шедевры искусства, скульптуры, композиции и множество других предметов. Сам процесс отличается высокой точностью и скрупулезностью.

Восполнение утрат прорезной и наклонной резьбы, как правило, редко вызывает затруднения. Почти всегда в местах утрат остается след от детали, по цвету темнее, чем общий фон. В этом случае вырезают шаблон (по кальке) следа утраченной детали. Контуры детали выпиливаются с помощью ручного или электрического лобзика (зависит от размеров детали и кривизны пропилов). Заготовка должна быть несколько больше по габаритам, чтобы в дальнейшем, после обработки, соответствовать размеру подлинной детали. Если утраченный элемент имеет сложную форму и рельеф, то с аналогичной детали снимаются точные размеры и прорисовывается контур, при необходимости лепится модель из пластилина, чтобы точно выполнить форму и рельеф утраченного фрагмента.

При воссоздании сложной рельефной резьбы необходимо точно сохранить авторский замысел. Эта работа производится вручную: грубо проработанную лучковой пилой заготовку уменьшают до нужного размера по форме и высоте рельефа, сверяя с наиболее характерными точками по вылепленной из пластилина модели.

Крупные утраты также восстанавливают в соответствии с сохранившимися идентичными фрагментами. Тщательно проводятся обмеры и прорисовывается сохранившийся элемент. Сложный рельеф лепится из пластилина, чтобы лучше почувствовать форму резьбы. Заготовку доводят до требуемой формы резчицкими инструментами, постоянно контролируя размеры в наиболее характерных точках по оригиналу.

Таким образом, реставратор должен помимо глубоких теоретических знаний об основных свойствах разных пород древесины, способах ее заготовки, хранения и обработки, художественных промыслах, правилах хранения и обращения с инструментами, основ рисования, черчения, способах и приемах всех видов резьбы обладать широким спектром практических навыков: работой со всем ручным электроинструментом, работой на пильном, рейсмусовом и токарном станках; он должен уметь использовать выкружные и лобзиковые пилы, долото, стамески, сверла, рашпили и напильники, крючкообразные резцы, полукруглые стамески, чеканы и др. [2, с. 15, 216–222].

Однако развитие информационных технологий привело к появлению программных средств, возможности применения которых выходят далеко за рамки их прямого назначения. Данная особенность дает мощный импульс развитию той области, в рамках которой получает старт применение того или иного средства. Так, использование трехмерного моделирования может стать точкой пересечения реставрации и информатики. Воссоздание поврежденных или утраченных фрагментов памятников, моделирование отдельных предметов

— далеко не полный перечень возможного применения 3D-технологий для решения задач сохранения культурного наследия.

Освоение этих технологий оправдано тем, что они в какой-то мере позволяют компенсировать нехватку средств, знаний и навыков для создания реконструкций.

Компьютерные технологии дают возможность в точности воссоздать все особенности объекта со всеми параметрами деталей (длина, ширина, высота в непосредственной зависимости друг от друга).

Обработка с ЧПУ (числовое программное управление) — это технология выборки материала, где детали создаются путем удаления материала из цельного блока, называемого заготовкой, с использованием различных режущих инструментов. В основе этого процесса лежит управление станком с помощью компьютера. Такие устройства являются своего рода роботами. ЧПУ обработка — это производственный процесс, в котором изготовление деталей происходит под управлением компьютерных программ. Ранее станки работали на основе гидравлической системы, которая обеспечивала производство одинаковых деталей по шаблону. Сейчас же программы могут контролировать все от движений обрабатывающего центра до скорости шпинделя.

До возникновения ЧПУ станки управлялись вручную механиками. С помощью ЧПУ компьютер управляет сервоприводами, которые приводят машину в действие. Таким образом, постоянного человеческого внимания не требуется, хотя для запуска станков все же необходимы операторы.

Станки с компьютерным числовым программным управлением (ЧПУ) сокращают накладные расходы благодаря более быстрому производству и более высокому качеству выпускаемых изделий. Широко используемые в обрабатывающей промышленности, станки с ЧПУ все чаще заменяют машины с ручным управлением, такие как вертикальные фрезерные станки, строгальные станки, центровые токарные станки.

Станки с ЧПУ обеспечивают точность многократного воспроизведения в процессе производства, значительно сокращая отходы сырья, они также намного безопаснее, чем станки с ручным управлением, потому что оператор не взаимодействует напрямую с режущими/обрабатывающими инструментами.

Работа ЧПУ — это линейная последовательность действий, которая состоит из следующих промежуточных действий: человек задает основные параметры, проектирует изготавливаемую модель в графическом редакторе, отвечает за правильность чертежа и характеристик изделия; компьютерная программа обрабатывает графику и текстовые данные, расчеты, систематизирует их, переводит в читаемый станками формат; система управления сохраняет математические формулы и числовые значения, вырабатывает последовательность действий и подает команды всем элементам оборудования; рабочие инструменты производят механические действия по заданному алгоритму, гарантируя точность и скорость движений [1, с. 12–13].

Работа с конкретными объектами позволяет выявить возможные преимущества и недостатки данного метода. В качестве наглядного примера

представлен процесс реставрации резного деревянного киота XIX века. Рама с полукруглым навершием состоит из трех декоративных поясов, украшенных крупными бусами и растительным орнаментом с изображением листьев и цветов.

У киота имеются существенные утраты резного декора, утрачен фрагмент сквозной резьбы с навершия, а также отсутствует фрагмент декоративного элемента с изображением листьев и цветов, выполненных в технике объемной резьбы, что существенно искажает вид объекта.

Для восполнения утрат требуется изготовить точную копию. С помощью сканера в короткие сроки получают точные CAD-модели каждого элемента. С помощью программного обеспечения CAD создается 2D или 3D модель детали. CAD — система автоматизированного проектирования, в которой можно указывать точные размеры детали. С помощью программного обеспечения CAD модель детали преобразовывается в G-код.

Конечным этапом подготовки является экспорт всех созданных файлов и сохранение их в формате, «понятном» для конкретной модели фрезерного станка. Для экспорта используется специальная программа — постпроцессор. Она оптимизирует данные управляющей программы, подстраивая их под имеющийся тип оборудования (версию системы ЧПУ). После того, как файлы управляющих программ созданы, их остаётся лишь загрузить в память фрезерного станка, установить режущий инструмент, закрепить заготовку и запустить производство. Все остальное автоматический станок сделает самостоятельно.

Преимущества 3D-фрезеровки заключаются в том, что обработка материала проводится на станке с программным управлением, что полностью исключает риск ошибки оператора. Фрезеровать можно практически любой материал. За счет автоматизации процесса обработка изделия на 3D-фрезерном станке происходит максимально быстро и точно, заготовке можно придать любую объемную форму, можно обработать большие поверхности. Благодаря данной технологии на выходе можно получить точную копию нужного фрагмента, что существенно упрощает процесс воссоздания утраченных деталей [5, с. 5].

Практически все виды резьбы поддаются имитации на деревообрабатывающих ЧПУ. Главное преимущество использования станочной обработки — высокая производительность и высокое качество, а основное превосходство ручной резьбы — это уникальность.

Изделия, изготовленные на станке с ЧПУ, весьма идентичны между собой, но важен тот факт, что изделие «из-под станка» все равно требует зачистки и шлифовки вручную.

Работа на станке позволяет быстро выполнить самую сложную и рутинную работу, а ручная доработка — придать изделию оригинальный вид и сохранить аутентичность воссоздаваемого объекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Босинзон М.А. Современные системы ЧПУ и их эксплуатация. М.: Академия, 2012. 192 с.
2. Преображенская Г.А. Резное дерево в храме. Технология. Консервация. СПб., 2011. 424 с.
3. Семенцов А.Ю. Резьба по дереву. М.: Современное слово, 1999. 256 с.
4. Устройство и принцип работы станков с ЧПУ // Top3DShop: официальный сайт интернет-магазина. URL: <https://top3dshop.ru/blog/basics-and-working-principle-of-cnc-machine.html> (дата обращения 25. 02.2021).
5. Что такое станок с ЧПУ: устройство и принцип работы // ООО «Роста»: официальный сайт производителя. URL: <https://www.rocta.ru/info/chto-takoe-standok-s-chpu-ustrojstvo-i-princip-raboty/> (дата обращения 25.02.2021).

Сведения об авторе:

Мешкова Полина Дмитриевна, бакалавр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; hudpol513@gmail.com

Meshkova Polina Dmitrievna, Bachelor's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; hudpol513@gmail.com

Сведения о научных руководителях:

Еремин Дмитрий Александрович, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Eremin Dmitriy Aleksandrovich, Associate Professor, Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

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

Berdichevskaya Elena Vladimirovna, Art Restorer, State Russian Museum; Lecturer, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; Juber72@yandex.ru

**ПРОБНЫЕ РАСЧИСТКИ РОСПИСЕЙ
В ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ
НА 5-Й СОВЕТСКОЙ УЛИЦЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ**

В Санкт-Петербурге с 2016 года началось восстановление памятника русской архитектуры XIX века — церкви Благовещения Пресвятой Богородицы, которая входит в храмовый комплекс подворья Свято-Андреевского мужского скита. С конца 2019 года студенты 3 курса кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица проводят расчистки закрашенной живописи. Сама церковь интересна своим стилем, историей. В статье освещена история подворья и его архитектора Н. Н. Никонова, состояние живописи в целом и результаты пробных работ по расчистке одного из фрагментов.

Ключевые слова: реставрация, консервация, монументальная живопись, пробные расчистки, русский стиль в архитектуре, Н. Н. Никонов.

М. М. Komarova

**TRIAL CLEARING OF THE PAINTINGS IN THE CHURCH
OF THE ANNUNCIATION TO THE BLESSED VIRGIN MARY,
5TH SOVIET STREET, SAINT PETERSBURG**

In Saint Petersburg, since 2016, the restoration of the Church of the Annunciation of the Most Holy Theotokos, which is a part of the temple complex of the courtyard of the St. Andrew's Skete, has begun. Since the end of 2019, third-year students of the Department of Painting and Restoration of the Stieglitz Academy have been clearing paintings in the church. The church itself has its unique style and history. The article highlights the history of the courtyard and its architect N. N. Nikonov, considers the state of painting in general and describes the results of trial work on the cleaning of one of the fragments.

Keywords: restoration, conservation, monumental painting, trial clearing, Russian style of architecture.

Студенты 3 курса кафедры живописи и реставрации СПГХПА им. А. Л. Штиглица с 2020 года проводят расчистки закрашенной живописи в храме Пресвятой Богородицы. Сама церковь — одна из частей храмового комплекса Старо-Афонского подворья Свято-Андреевского мужского скита. Он включал в себя церковь Благовещения Пресвятой Богородицы, флигель для монахов, сторожку у ворот и ограду.

Появление подворья в Петербурге было связано со строительством Андреевского скита на Афоне в Греции. Храмовый комплекс был построен в

1889–1893 годах. Участок для подворья Андреевскому скиту подарила жена купца А. А. Джамусова в 1879 году. А предприниматель и меценат И. М. Сибиряков сделал пожертвование на строительство [1].

Проект комплекса разрабатывал архитектор Н. Н. Никонов (1849–1918). Он специализировался преимущественно на церковной архитектуре. Интересно, что Николай Никитич не имел специального образования, а был архитектором-самоучкой, который смог добиться признания: сначала участвовал в строительстве некоторых церквей и домов, затем стал епархиальным архитектором Санкт-Петербурга. Основной стиль в его проектах — национальный или «русский», популярный на тот момент. Никонов опирался на историческое наследие и творческие приемы народного зодчества, особенно в декоративном оформлении построек.

Создавая проекты православных храмов, Н. Н. Никонов часто обращался к примерам архитектуры Москвы и Ярославля XVI–XVII веков, выделяя главной стилистической чертой живописность форм и колористическое богатство памятников. В своих работах архитектор с большой тщательностью подбирал декоративное и цветное решение. Работы Николая Никонова полны игры теней и света, колорита, образуя при этом единое целое [7].

Эти же архитектурные приемы Никонов использовал и при проектировании храмового комплекса Старо-Афонского подворья Свято-Андреевского мужского скита. Церковь Благовещения Пресвятой Богородицы, входившая в комплекс, была двухэтажной с разновысокой пятиглавой системой, шатровым барабаном, декоративным украшением, орнаментальными поясами, колоннами, кокошниками. Рядом была высокая колокольня с двумя боковыми главками над притвором (ил. 1).



Ил. 1. Церковь Благовещения и часовня Андрея Первозванного в первоначальном виде

В 1930 году храм был закрыт: у него сбили купола, уничтожили декоративную отделку, были сняты закомары, барабаны (остался только один,

основной). Остальные же постройки подворья не тронули. В 1933 году здесь расположилось 3-е хранилище Ленинградского государственного архива Октябрьской революции и социалистического строительства. Во время Второй мировой войны на цокольном этаже располагалось бомбоубежище. В 1942 году в соседнее здание попала бомба, что нанесло церкви значительный ущерб. И вплоть до 1970-х годов постройки храмового комплекса были в плачевном состоянии, пока не провели капитальный ремонт и не разместили в здании храма архив научно-технической документации. Благодаря государственной организации, которая находилась долгое время в церкви, сохранилось множество подлинных элементов декора, которые хоть и оказались закрашены, но дошли до нашего времени. Так, например, сейчас можно увидеть историческую металлическую лестницу на первом этаже, витражи, перила, кованые элементы и др. (ил. 2).



*Ил. 2. Церковь Благовещения и часовня Андрея Первозванного
в настоящее время*

В 2001 году комплекс был включен КГИОП г. Санкт-Петербурга в «Перечень вновь выявленных объектов, представляющих историческую, научную, художественную или иную культурную ценность». В 2016 году подворье было передано Русской Православной Церкви в безвозмездное пользование [1]. Внутреннее убранство выглядело следующим образом: стены и своды покрыты побелкой и строительной масляной краской, в части, где не проводятся службы (начиная со второго этажа), стоят архивные стеллажи.

Частичное раскрытие живописи началось примерно в то же время, когда церковь перешла к епархии. Первым открытием стали образы святых — ростовые изображения, образующие «галерею». Живопись здесь была скрыта под 8 слоями закрасок.

В верхней части храма была обнаружена орнаментальная живопись на сводах и пилонах, образы святых в парусах и в подкупольном пространстве. Росписи датируются XIX веком [3]. Н. Н. Никонов в своих проектах часто использовал передовые технологии и новые подходы. В церкви Благовещения Пресвятой Богородицы можно увидеть, например, использование металла (цинковая пластина с примесью свинца) как основы для живописи. Они

находятся в подкупольном пространстве: на барабанах, парусах. Как показали исследования, цинковые листы находятся в хорошем состоянии. К началу реставрационных работ эта часть церкви была покрыта побелкой. С одного из парусов была демонтирована пластина с живописью — с изображением апостола Матфея. На ней в местах крепления присутствуют заломы основы, которые привели к осыпанию и отставанию красочного слоя вместе с грунтом, на сохранившемся красочном слое остались следы демонтажа.

В целом состояние росписей удовлетворительное. Ближе к верхней части стен есть свидетельства протечек — высолы, которые привели к частичному отставанию и осыпанию краски. На сводах видны следы отмошек (подтеков), что тоже свидетельствует о проблемах с гидроизоляцией. На некоторых колоннах и сводах появились многочисленные утраты красочного слоя из-за высолов. Также в некоторых местах присутствуют большие утраты, как, например, в одном из парусов сводов, было открыто изображение святого, но его лик утрачен, так как верхняя часть штукатурки была сбита.

Все орнаменты — растительные, в русском стиле. Живопись выполнена темперными красками с нанесением позолоты на отдельные элементы: звезды и кресты. Орнаменты выполнены в теплых оттенках, преимущественно в охристо-зеленых цветах. Живопись наносилась послойно. В некоторых местах раскрытой росписи видны следы, свидетельствующие о переносе контура рисунка при помощи спольверо (припороха) и характерные следы кисти — прорисовка деталей, переход одного цвета в другой.

В данный момент проводится работа над участком с фрагментом орнамента, который находится на одном из пилонов в верхней части церкви. Он был скрыт под побелкой (верхняя половина) и масляной краской (нижняя половина) (ил. 3). Для того, чтобы понять, в каком состоянии находится живопись и какими методами выполнять раскрытие, были проведены пробные расчистки.



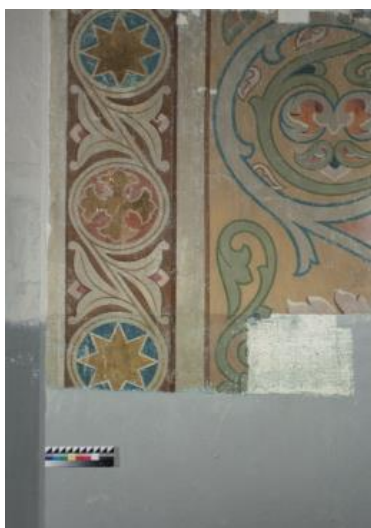
Ил. 3. Фрагмент росписи до реставрации

Красочный слой, в целом, имеет хорошую адгезию как с основой, так и с грунтом. Лишь верхние слои живописи (детали орнамента) плохо сцеплены,

что привело к незначительным утратам в этих местах. Но по расчищенному участку было сложно судить о состоянии живописи под масляной краской. Поэтому первым делом были проведены пробные расчистки для выявления состояния живописи и разработки метода раскрытия всего фрагмента. Оказалось, что живопись в верхней половине фрагмента скрыта под двумя слоями побелки, а в нижней — под слоем побелки и тремя слоями масляной краски (синей, зеленой и серой). В качестве методов расчистки были выбраны следующие:

— в верхней половине фрагмента первый слой побелки легко снимался скальпелем, без нажима. Этот способ не травмировал красочный слой и оставлял второй слой побелки, который было решено снимать при помощи влажного ватного тампона и зубочисток, что также не травмировало живопись. Состояние красочного слоя раскрытой живописи оказалось очень хорошим, с несколькими небольшими утратами и микротрещинами;

— в нижней части фрагмента слои масляной краски удаляли механически скальпелем послойно. Побелку же удаляли также, как и в верхней половине фрагмента (влажным тампоном и зубочистками).



Ил. 4. Фрагмент росписи в процессе расчистки

Во время раскрытия живописи от масляной краски было обнаружено, что красочный слой стал темнее, а слой побелки — плотнее, чем в верхней половине фрагмента. Это произошло из-за миграции связующего (масла), содержащегося в строительной краске. В нижней части фрагмента слои закрасок уже располагались по-другому: масляная закраска была нанесена непосредственно на живопись (ил. 4). Удалить ее оказалось очень тяжело. Были проведены пробные работы с использованием различных растворителей. Но пока не найден способ лучше, чем механическое удаление под увеличительным стеклом.

В настоящее время работа и исследования на участке продолжаются.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архиерейское подворье храма Благовещения Пресвятой Богородицы г. Санкт-Петербурга: официальный сайт. URL: <https://metochion.com/> (дата обращения 10.01.2020).
2. Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга: энциклопедия христианских храмов. СПб.: Лики России, Фонд «Спас», 2010. С. 345–347.
3. Бугулова И. «Все здесь ждет оживления...». Как живет единственное в России историческое подворье Афона // Российская газета, 2018. № 293(7756). URL: <https://rg.ru/2018/12/27/reg-szfo/v-peterburge-vosstanoviat-hram-blagoveshcheniia.html> (дата обращения 10.01.2020).
4. Citywalls: архитектурный сайт Санкт-Петербурга. URL: <https://www.citywalls.ru/house4526.html> (дата обращения 10.01.2020).
5. К истории здания на углу 5-й Советской // Архивный комитет Санкт-Петербурга: информационный сайт. URL: <https://spbarchives.ru/-/k-istorii-zdania-na-uglu-5-i-sovetskoj> (дата обращения 5.03.2020).
6. Лисовский В.Г. Николай Никонов. Зодчие Санкт-Петербурга, XIX — начало XX века. СПб., 1998.
7. Лисовский В.Г. Поборник «русского стиля» // Ленинградская панорама, 1983. №3.
8. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга сер. XIX – нач. XX в.: справочник / под ред. Б.М. Кирикова. С. 230–231.

Сведения об авторе:

Комарова Мария Михайловна, бакалавр, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; mari.komarova.1998@mail.ru

Komarova Maria Mikhailovna, Bachelor's Student, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; mari.komarova.1998@mail.ru

Сведения о научном руководителе:

Рогозный Михаил Геннадьевич, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица; rogozny-misha@mail.ru

Rogozny Mikhail Gennadyevich, Associate Professor, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design; rogozny-misha@mail.ru

РЕСТАВРАЦИЯ. НАШ ВЗГЛЯД — 2021

Материалы IV студенческой научно-практической конференции

Сборник научных статей

Редакторы-составители А. С. Березина, А. И. Лельчук
Выпускающий редактор и корректор В. А. Покидышева

Подписано к печати 09.07.21 Формат 60x84/16

Объем 6.16 усл. печ. л. Печать офсетная. Бумага офсетная

Отпечатано в типографии ООО «Турусел».

197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 38

toroussel@gmail.com

Тираж 100 экз.