

Экспозиционная реставрация

Экспозиционная реставрация – это такой способ предъявления памятника искусства после проведения реставрационных работ, который позволяет зрителю учитывать следы бытования памятника, не нарушая его общего визуального соответствия и эстетического вида. Памятник после реставрации должен соответствовать тому виду, в каком он был при создании автором. Реставрационные вмешательства должны носить по возможности минимальный характер. Приоритет остается за консервацией.

Основная цель реставрации – предъявление аутентичных характеристик объекта для обозначения времени, стиля, материала и других визуально-технических параметров; при этом возможны два формата реставрации – коммерческая и музейная: в первом случае ее цель – восстановить функциональность, во втором – консервация, т. е. сохранение текущего состояния. В статье обращено внимание на примеры реставрации икон сюжета «Архангел Рафаил» в российской и зарубежной практике.

Ключевые слова: музейная реставрация; экспозиционная реставрация; икона; типикон; архангел Рафаил

Olga Tuminskaya

Exposition restoration

Exposition restoration is a way of presenting a monument of art after restoration work, which allows the viewer to take into account the altered traces of the monument's existence without violating its overall visual conformity and aesthetic appearance. The monument after restoration should correspond to the form in which it was created by the author. Restoration interventions should be as minimal as possible. Conservation remains a priority. The main purpose of restoration is to present authentic characteristics of the object to indicate time,

style, material and other visual and technical parameters. At the same time, two formats of restoration are possible – commercial and museum: in the first case, its purpose is to restore functionality, in the second one – conservation, i.e. preservation of the current state. The article draws attention to examples of restoration of icons of the subject “Archangel Raphael” in Russian and foreign practice.

Keywords: museum restoration; exposition restoration; icon; typicon; Archangel Raphael

1.

Экспозиционная реставрация – это такое восполнение утрат на произведении искусства, которое не вредит памятнику и представляет зрителю гармоничный художественный образ. Определение сущности понятия находим в статье Р. А. Фридман, где сказано: «Важно оставить возможность полноценного восприятия зрителем основы памятника, его красочной поверхности. Организация видения с целью определенного эмоционального воздействия является самым существенным при построении художественного пространства» [25, с. 10–11]. Этого ощущения нельзя лишать посетителя музея.

В среде реставраторов приняты следующие определения и направления профессиональной деятельности: реставрация (возобновление) и консервация (сохранение) памятника искусства. Эти два направления деятельности взаимодополняемы, их взаимодействие может помочь в достижении результатов, реставрация – это результат, предполагающий восстановление аутентичности памятника искусства. Различаемы такие направления, как музейная и эстетическая реставрация. Для современной музейной практики особое значение имеют три основных метода: консервационный, т. е. направленный на улучшение состояния сохранности памятника без изменения его текущего облика; аналитический, сложившийся в главных чертах в ходе работ на Афинском акрополе и получивший яркое выражение в Италии в Хартии реставраторов 1932 г. (сегодня он является основным реставрационным методом в России); синтетический, или экспозиционный, применяемый как исключение и предусматривающий во всех случаях целостную

реставрацию памятника с возможной реконструкцией утраченных деталей. В музеях в основном отдают предпочтение последнему направлению.

Важнейшие принципы музейной реставрации сводятся к следующим положениям: изобразительный памятник – художественное и культурное достояние человечества, это научный документ, исторический источник. Основной целью реставрации является «прочтение» иконы, картины или любого другого объекта исторического наследия, а затем тщательное укрепление подлинной основы, создание условий для жизнеспособности памятника в условиях аутентичной среды либо в условиях музея.

Специалисты всего мира в своих действиях руководствуются положениями «Венецианской хартии» [28], которые хорошо знакомы реставраторам Русского музея. Научно обоснованная современная реставрация развивается на основе изучения материалов и технологии создания объекта реставрации, причин и видов его разрушений и привнесенных искажений, глубокого изучения истории искусства и материальной культуры. Как известно, процессу реставрации обязательно предшествует предварительное всестороннее изучение объекта с привлечением химических, оптических и физических методов исследования (спектральный, хроматографический, микрокристаллический и другие виды анализа, обзорное рентгенографирование, микро- и макрофотография, обследование поверхности в ультрафиолетовом и инфракрасном спектре излучения и др.). Эти и подобные действия с реставрируемым объектом проводятся в отделе химико-биологических исследований Русского музея, которому в 2022 г. исполнилось 50 лет. «В процессе реставрации восстанавливается утраченная механическая прочность объекта реставрации путем введения в его структуру родственных материалов (например, пропитка известковой водой слоя штукатурки под настенной живописью, осетровым клеем – грунта икон и картин масляной живописи, красочного слоя клеевой живописи) или введения в структуру высокопрочных и обратимых синтетических материалов, не оказывающих вредного воздействия на памятник» [23, с. 8].

Дополнения в иконе (в большей степени в средневековой) сохраняют как художественно-исторический документ. Если поздние слои живописи имеют художественную или историческую ценность, то их по возможности отслаивают и переносят на новый грунт и основу. Яркие белые или цветные вставки грунтов, которые мешают восприятию авторской живописи, тонируют легко различимыми и легко удаляющимися красками [7]. Произвольная реконструкция утраченных мест в живописи недопустима; как исключение она проводится в масляной и других видах живописи при условии предварительной изоляции авторского красочного слоя и грунта от восполнений слоем легкорастворимого лака.

Ведущий реставратор Русского музея С. И. Голубев (1947–2008)¹ ввел в практику реставрации новый метод – расчистку икон по-сухому при помощи микроскальпеля и микроскопа. Это длительная, тщательно выверенная и ответственная работа. Удаление с поверхности письма копоти, олифы, загрязнений, записей производится всухую, с минимальным использованием растворителя, что позволяет делать важные этапные остановки в процессе работы, контролировать глубину раскрытия, видеть сразу несколько слоев живописи, визуально отслеживать комбинацию производимых деталей. Главная «боль» реставраторов на современном этапе – борьба с некачественными поновлениями и поздними записями. Метод Голубева менее опасен для иконописной поверхности, потому что в минимальном количестве использует сильные химические растворители. С середины 1970-х гг. мастер начал активно использовать в работе данные технологических исследований произведений – рентгенографирование, съемку в инфракрасном спектре излучения, макросъемку с микроскопа. Метод расчистки всухую без использования растворителей и компрессов остается ведущим для современных реставраторов реставрационной мастерской темперной живописи Русского музея и сегодня [27].

2.

В работе Ю. И. Гренберга «Технология станковой живописи. История и исследование» [9] находится информация из практического опыта реставраторов и сведения о технологических характеристиках

изобразительных материалов. Это на сегодняшний день почти единственный труд такого рода. Он обращается и к древним источникам. «Естественная история», составленная Плинием Старшим около 77 г., содержит сведения по реставрации икон, созданных методом энкаустики, и фресковой живописи для вилл знатных римлян. Существуют несколько полных английских переводов «Естественной истории» (например, в The Loeb classical library) и почти полный французский (в серии Collection Budé), предположительно, хорошо знакомые реставраторам XVIII–XIX вв. «Естественная история» и сегодня является ценным информационным ресурсом. «Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом. 1701–1733 год» содержит примеры рецептуры красок, приемы технологии иконописания, советы по развеске икон (т. е. предпосылки к пониманию современной выставки икон), актуальные и сегодня [11, с. 269–315].

Выделяется ряд статей Е. А. Домбровской, собравшей обширный материал о методах и технологии реставрации икон в России и технике поновления икон [10, с. 19–22], в которых раскрывается мысль о преемственности русской и новой советской школы. Накопленный фактический материал позволил В. В. Филатову в его книге «Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация» предложить первую систематизацию истории русской и советской реставрации [24]. Поставлен вопрос о связи методов реставрации с развитием науки о русском средневековом искусстве во вступительном слове О. И. Подобедовой к сборнику трудов И. Э. Грабаря «О древнерусском искусстве» [8], на страницах которого основательно разработаны подходы иконописной реставрации XIX – начала XX в.

Наиболее последовательно в современной российской науке исторический подход к реставрации произведений искусства утверждается в публикациях Л. А. Лелекова, занимающего непримиримую позицию и критически воспринимающего любые аргументы, связанные с эстетической природой произведения искусства, и Г. И. Вздорнова, чьи работы посвящены реставрации археологических объектов [2, с. 142]. Немаловажной частью

изучения теории реставрационного дела является анализ протокольной документации архивных хранилищ [20, л. 1–11], учебников и монографий [2; 14; 21]. Весь корпус литературы теоретических и практических руководств способствует сохранению традиций в реставрационном деле и определению оптимальных методов реставрационной работы в XXI в.

3.

Основным документом для реставраторов является Венецианская хартия (Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, принята на проходившем в Венеции с 25 по 31 мая 1964 г. II Международном конгрессе архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам) [28]. Всесоюзная конференция по тонированию древнерусской станковой живописи, которая согласовывается с Венецианской Хартией, была состоялась в Москве 18–20 ноября 1968 г. С докладами выступили как сторонники (Г. И. Вздорнов), так и противники (Н. А. Гагаман) тонировок на иконах [5, с. 180–187], высказавшие противоположные точки зрения: 1) фрагментированный памятник – документ эпохи, т. е. – нельзя его дополнять реставрационными вставками; 2) целостное восприятие образа необходимо зрителю для восприятия гармонии целого – следует дополнять вставками [16, с. 9–19]. В докладе Г. И. Вздорнова «О теоретических принципах реставрации» были затронуты проблемы реконструкции древнерусской живописи, понятие консервация определено как «совокупность мер, направленных на то, чтобы прекратить процесс разрушения и продлить жизнь памятника», а реставрация – как «совокупность работ, имеющих цель восстановить произведение в первоначальном виде, возвращение памятнику состояния, наиболее близкого к первоначальному» [4, с. 93–95]. Вздорнов выделил следующие направления реставрационной деятельности: 1) экспозиционность; 2) возможность показа памятников в их действительном состоянии.

Н. А. Гагаман указывает на приоритет использования тонировок тремя различными способами: «1) тонировка средним тоном

без восстановления рисунка; 2) тонировка изначально различными тонами с восстановлением цветowych пятен; 3) живописное восстановление утраченной детали в технике, близкой к авторской. Тонировка должна быть приближена к авторскому тону настолько, чтобы быть отчетливо видной, но лишь вблизи при внимательном рассмотрении. <...> Все реставрационные дополнения могут играть только служебную роль. В их задачу не входит создание каких-либо эффектов, отсутствующих в подлинных частях живописи. Их зрительная активность должна быть минимальной. Изображение (воспроизведение) деталей в границах тонировки должно быть предельно сокращено. Надо также иметь в виду опасность искажения авторского замысла, когда реставратор не стремится к его выявлению, он озабочен лишь экспозиционным видом памятника. Памятники с интенсивным разрушением, в которых любое реставрационное дополнение может быть лишь предположительным, реконструкции не подлежит» [6, с. 145, 151–172]. Г. В. Попов против добавлений: «...ориентация на экспозиционность памятника приводит к камуфляжу исторически достоверного состояния истинности произведения. Главным остается цикл консервационных мероприятий» [5, с. 304].

Участники конференции (от Русского музея была старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства Т. А. Аманьева) высказали желание «оградить иконы великих мастеров от попыток реставраторов дописывать иконы» [5, с. 257–260]. Была установлена хронологическая граница, в пределах которой могут быть одобрены лишь меры по консервации и стабилизации условий хранения памятника. Такой границей, по мнению реставратора Н. В. Перцева, «может быть конец Средневековья» [5, с. 258].

В октябре 1987 г. совместными усилиями АХ СССР и Всесоюзного НИИ реставрации была организована первая научная конференция по проблемам состояния и тенденций развития консервации во избежание, по словам Н. Ф. Кисловой, „культурной катастрофы“» [см. 12, с. 36] и «существующей „прорабской“ реставрации, которая уничтожает почти весь памятник» [17, с. 174–178].

В. А. Лелеков сетует, что целые поколения ведомственных руководителей путем воздействия на средства массовой информации устами публицистов и деятелей кино- и теледокументалистики с конца 1940-х до середины 1980-х гг. внушали обществу расхожие представления о безграничных, буквально магических возможностях современной реставрации. Были случаи фальсификации реставрации: «воссоздание» небывалого. Рекомендуемый органами ЮНЕСКО вот уже четверть века принцип предпочтительности консервации, а не реставрации, пока не в почете у реставраторов. «Консервация не пытается воссоздать образ, если он утрачен, он утверждает диалектическую связь между дошедшими элементами первоначальной структуры и образом. Именно эта связь и являет собой свидетельство достоверной историчности, гарантирует правильное понимание формообразования в былых художественных процессах. Она же выступает ручательством преемственности в фазах диахронического развития культуры, щитом против реставрационной отсебятины и непроизводственных издержек субъективного вкуса» [6, с. 106]. Реставратор лишь имитирует художественный акт, лишь подражает творчеству. Не следует выдавать воссозданный предмет за подлинник, ибо таким образом проявляется неуважение к прошлому. Лелеков настаивает: «Во главу угла должен быть поставлен принцип предпочтительности консервации. Требуется профессиональная и активная гражданская позиция экспертов, работников музеев, историков искусств в вопросе отличия подлинника от имитации» [15, с. 194–203].

Несмотря на несомненные преимущества советской реставрационной школы в демонстрации аутентичных памятников древности, реставрация еще очень далека от идеальных решений, которые могут удовлетворить требования специалистов и ученых [22]. «В отличие от картины, создававшейся в мастерской художника и часто сразу предназначавшейся для частной или государственной коллекции, где ее всячески оберегали от случайных повреждений и естественного старения, икона в течение многих веков служила исключительно для надобностей религиозного культа, хранилась в примитивных условиях и подвергалась

неумолимому разрушительному воздействию времени и варварским способам ее поновления. Поэтому икон, которые бы сохранили свой первоначальный вид, не существует. Все они несут на себе печать разрушения красочного слоя, основы, отслоения грунта, паволоки, защитных пленок. Нельзя их подновлять, т. к. скоро не останется подлинных произведений, не „облагороженных“ реставраторами» [1, с. 143–144].

В итоге рассмотренных выше конференций сложилось понимание эстетической реставрации как наиболее оптимального способа с точки зрения восприятия зрителем сохраненных художественных объектов.

4.

Приведем несколько примеров «экспозиционной» реставрации: 1) триптих «Архангел Рафаил и Товия» из частной коллекции в Бельгии с иконой «Madre della Consolazione» в центре триптиха, 2) икона северных врат Благовещенского собора Московского Кремля и 3) икона Джотто «Мария с Младенцем и двумя ангелами» из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста, в которых реставрация пришлась на крылья образов ангелов.

1. Триптих, ранее публиковавшийся только на сайте галереи Malqualität, заслуживает более глубокого рассмотрения и публикации [1]², благодаря его высокому качеству живописи и изображений, в целях дальнейшего исследования все еще нерешенных проблем, связанных с иконографией и контекстом содержательного направления и примером хорошей сохранности. Триптих, выполненный яичной темперой на панелях, завершающих верхнюю круглую арку, имеет размеры 44×20,8 см в развернутом виде и 15×20,8 см в закрытом виде. В открытом состоянии видим, что на центральной панели изображена Богородица с Младенцем на правой руке по типу «Мадонна Утешение», слева архангел Рафаил с Товией, на правой панели св. Иероним – отшельник со львом. На задней стороне левого крыла триптиха, которое может быть развернуто первым, расположены Иоанн Креститель и св. Людовик Тулузский в рост. На оборотной стороне правой створки,

закрывающей триптих, написан образ «Христос во гробе». Икона «Мадре делла Консоляционе» (иконографический тип «Утешение страждущих»), которая является центральным мотивом триптиха, появилась в критской иконописи в конце XV в. и быстро получила широкое распространение.

Вплоть до XVII в. у художников, выполняющих работы на заказ, пользуется спросом история о Товите. Иконописные триптихи выполнялись для путешественников, а именно, чтобы обеспечить безопасность тех молодых людей, которых богатые флорентийские купцы отправляли в длительные и часто опасные торговые поездки.

Триптих-оберег – представление, очень популярное у дарителей, в значительной степени основано на влиянии итальянского искусства Треченто и может быть отмечено чрезвычайно интересными находками как по стилю так и по иконографии. Реставрация затронула крылья архангела Рафаила (левая створка триптиха). «Изображение Рафаэля и Товии на крыле триптиха, вероятно, было одним из самых ранних в иконописи и, возможно, единственным на критских триптихах X–XVI вв. Видима византийская традиция. Впоследствии, в XIX в., европейские (в частности, голландские) художники активно пользовались достижениями критских мастеров эпохи Средневековья» [29, с. 136–151].

2) Реставраторы Третьяковской галереи к выставке «Хранители времени. Реставрация в Музеях Московского Кремля» представили икону «Архангел Рафаил» (до реставрации – «Архангел Уриил») московских писем начала XVIII в. В процессе реставрации, начатой в 2015 г., Е. А. Юдина указывает на обратимость реставрационных методов. Коллектив московских реставраторов считает возможным впоследствии при нахождении более совершенных и щадящих методов реставрации отменить выполненную к сегодняшнему моменту программу чинки икон. Зритель видит тот вариант реставрации, который был согласован на данный момент.

Реставрация иконы «Архангел Уриил» из местного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля началась

в 2015 г. Выявленный иконографический вариант потребовал переименования иконы, ибо изначально на ней был изображен архангел Рафаил, впоследствии названный Уриилом. Живописные переписи исказили образ. По описям северная дверь иконостаса до 1835 г. числилась как «Архангел Уриил». За время реставрации удалено потемневшее покрытие, выполнено несколько послойных пробных раскрытий для определения сохранности авторской живописи и количества послойных записей. О сохранности авторской живописи реставраторы Московского Кремля сегодня судят по имеющимся пробным раскрытиям на разных участках изображения (нимбе, кресте, одеждах, фоне). И все же более привлекателен для изучения авторской живописи участок фона (верхний левый фрагмент иконописной поверхности).

По предположениям реставраторов, авторская живопись датируется концом XVII – началом XVIII в. [26]. Применим принцип эстетической реставрации. Притинки, выполненные малиновым лаком, и золотопробельное письмо весьма существенно пострадали при поновлении. Даже визуально определяется контраст между объемной лессировочной живописью левого крыла архангела, выдержанного в серовато-белесой мягкой гамме, и прорисовкой правого крыла святого образа, представленного написанием четких линий черно-белых перьев, выполненных почти пастозным нанесением краски.

После удаления нескольких слоев была выявлена авторская надпись «Стий Архістаг Рафаиль», но ей предшествовали еще два слоя записи «Стый Арха нгель Уріиль». Ее оставили. В дальнейшем следует отказаться от изображения чаши с огнем в пользу серебряного меча, который является атрибутом архангела Рафаила. Однако в этом случае более остро встает вопрос о возможностях экспозиционной реставрации, т. к. многочисленные раскрытия вредят целостности восприятия образа.

3) В музее Опера дель Дуомо на площади дель Дуомо во Флоренции находится картина «Мария с Младенцем и двумя ангелами» из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста, поступившая сюда из галереи Уффици. Это уменьшенная копия настенного живописного панно

Джотто ди Бондоне. Оригинал относится к концу XIII в. (между 1288 и 1295 гг.). О нем упоминается в трактатах Гиберти и Вазари. Специалисты по итальянскому искусству с 1930-х гг. эту работу приписывают кисти Джотто ди Бондоне [30; 31].

На иконе представлена Мария, сидящая на троне, которая держит Сына на коленях. В левой руке Божественного Младенца сверток. Правой рукой с двуперстием младенец Христос благословляет материнское лоно, ибо Слово стало Плотью во чреве Матери. Эта работа относится к иконографической категории, прозванной «Образ величия», которая распространяет на Марию царственное достоинство, приписываемое ее Сыну. «Во Флоренции пафос языческого „conclamatio“ ‘возглас’, все еще живший в византийском „threnos“ ‘плач’, имел тенденцию к усилению путем заимствований из античности» [19, с. 133]. Поза Богоматери величественна, ее связывает общение с архангелами, высшими силами небесного пантеона. В XVIII в. икона переведена в уменьшенный размер и написана на деревянной доске темперой с применением золотых фонов и тонировок. Реконструкция состоялась в XX в., после чего иконописная доска с образом Богоматери была передана в Епархиальный музей Санто-Стефано-аль-Понте во Флоренции. Известно, что в мае 1993 г. на соседней с церковью Сан-Джорджо-алла-Коста улице Виа де Джеогрофили произошел теракт, пострадала галерея Уффици, где и находился образ «Мария с Младенцем и двумя ангелами». Повреждения на иконе, вызванные взрывом, стали объектом внимания реставраторов, и в результате кропотливых чинок памятник Джотто в начале XXI в. был представлен публике с сохранением следов повреждений на ребрах крыльев левого ангела. Была проведена заклепка, грунтовка и цветовое восполнение. Это пример экспозиционной реставрации.

5.

Суть экспозиционной реставрации – возможность демонстрации произведения средневековой живописи в условиях музейной экспозиции, где икона, безусловно, предстает лишь как памятник изобразительного искусства. «Музейное восприятие отреставри-

рованного памятника древнего искусства – визуально-образное постижение аналитического и эмоционального ресурсов иконы. Для восприятия посетителя музея предпочтительнее памятник искусства Средневековья, отреставрированный в соответствии с концепцией художественно-эстетической сущности реставрации, т. е. дополнения (чинки, поновления, вмешательства) должны быть соотнесены с общим тоном колористической и содержательной основы произведения искусства и оставаться оптически незаметными, но при необходимости могут выявляться в процессе пристального рассматривания. Так, на иконе «Богоматерь Умиление». (XIII в., ГРМ) при раскрытии сохранены фрагменты поздних вставок; а иконе «Избранные святые с Константином и Еленой» (2-я половина XVI в., ГРМ) при раскрытии сохранены фрагменты стилизаторской реставрации начала XX в. На иконе «Никола» (конец XIV – начало XV в., ГРМ) мы види «образец фальсификаторской реставрации начала XX в.: поздняя стилизованная под XIV в. надпись и киноарный фон, написанные поверх авторского фона» [1, с. 143–144].

Вывод: на первый план выходит реставрация, выражающая эстетическую содержательность образа [6, с. 151–172].

3-D технологи помогают зрительно восполнить целостность произведения искусства. Об этом говорилось на заседаниях сессий конференции реставраторов «Нерадовские чтения» [13].

Выставки Русского музея, ярко предьявляющие достижения реставрации, проводились в музее в течение XX в. и продолжились в XXI в. «Побеждая время» – временная экспозиция, посвященная 100-летию музея, на которой была представлена и реставрационная часть хранения [18]. Юбилейная выставка нынешнего года насыщена исчерпывающими фактами реставрационных открытий российских специалистов за век существования реставрационных мастерских Русского музея [21]. Путь эстетической концепции экспозиционной реставрации оправдан.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: «Зерна». Выставка художников секции иконописи. РТОО «Санкт-Петербургский союз художников». 2–14 августа 2022 г. Экспозиция

посвящена 75-летию со дня рождения Сергея Ивановича Голубева, заслуженного работника культуры РФ, члена Союза художников, художника-реставратора высшей категории, заведующего реставрационной мастерской Русского музея (1983–1999), преподавателя иконописи в Санкт-Петербургской Луховной академии.

² За возможность ссылки на публикацию благодарю доктора искусствоведения Еву Хауштайн-Барч (Германия), предоставившую мне свой материал.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ю. Г.* История реставрации древнерусской живописи. Л. : Художник РСФСР, 1987. 162 с.

2. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря, Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Акад. художеств РФ. М. : Эдсмит, 2004. 303 с.

3. *Бобров Ю. Г.* Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. СПб. : С.-Петербург. гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1997. 102 с.

4. *Вздорнов Г. И.* О теоретических принципах реставрации древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М., 1970. С. 18–95.

5. Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М. : Тип. МК СССР, 1968. 333 с.

6. *Гагаман Н. А.* Принципы восполнения утрат древнерусской станковой живописи // Всесоюзная конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи». Доклады, сообщения, выступления участников и принятые решения. ВЦНИЛКР. М., 1970. С. 96–173.

7. Государственный Русский музей. Служба реставрации музейных ценностей. URL: <http://restoration.rusmuseum.ru/index.htm/> (дата обращения: 22.07.2022).

8. *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве: Исследования, реставрация и охрана памятников / [Предисл. О. Подобедовой]; Акад. наук

СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М. : Наука, 1966. 387 с., 18 л. ил.

9. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи. История и исследование. М. : Изобразительное искусство, 1982. 319 с.

10. *Домбровская Е. А.* Краткая публикация. Из истории методов реставрации // Советский музей. 1935. № 5. С. 19–22.

11. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иермонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1733 // Труды Киевской Духовной академии. Киев : Киевская духовная академия, 1868. № 2. С. 269–315.

12. *Кислова Н. Ф.* Зарубежное искусствознание и охрана культурного наследия // ДИ. 1986. № 11. С. 36–38.

13. Конференция реставраторов «Нерадовские чтения». 15 октября 2019 г. // Телеканал «Санкт-Петербург». URL: <https://topspb.tv/news/2019/10/15/v-russkom-muzee-pokazali-kak-rabotaet-mobilnaya-restavracionnaya-laboratoriya-iz-francii/> (дата обращения: 31.07.2022).

14. *Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / РАХ, Институт имени И. Е. Репина. Изд. 2-е, доп. и перераб. СПб. : Знаки, 2005. 190 с.

15. *Лелеков Л. А.* Методология научной реставрации в представлениях // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции / отв. ред. и сост. О. И. Подобедова. М. : РИИ, 1993. 203 с. С. 194–203.

16. *Лелеков Л. А.* Современное состояние теоретических проблем научной реставрации монументальной живописи // Проблемы и методы научной реставрации монументальной живописи. Вып. 2 / сост. В. В. Зверев. М. : Информкультура, 1981. 40 с.

17. *Лелеков Л. А.* Тенденции развития реставрации монументальной живописи за рубежом // Проблемы реставрации памятников монументальной живописи. Сб. научн. тр. М. : Научно-методич. совет по охране памятников культуры МК СССР, 1987. 178 с. С. 174–178.

18. Побеждая время... Реставрация в Русском музее. СПб : Palace Editions, 1998. 272 с.

19. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада пер. с англ. А. Г. Габричевского; общ. ред. и послесл. В. Д. Дажиной. М. : Искусство, 1998. 362 с. (История эстетики в памятниках и документах).

20. Протоколы рабочих совещаний, посвященных организации выставок. 1970 г. // Ведомственный архив Русского музея. Ф. ГРМ (I). Оп. Доп. 1. Ед. хр. 387. 11 л.

21. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX–XX веках. История, проблемы : учебное пособие / [А. Б. Алешин и др.; сост.: О. Л. Фирсова, Л. В. Шестопалова]. М. : Альма-Матер : Акад. Проект, 2008. 603 с.
22. Сохраняя историю: Реставрационным мастерским Русского музея – 100 лет. СПб : Palace Editions, 2022. 433 с.
23. Увидеть невидимое. К 50-летию отдела технологических исследований. СПб. : Изд-во ГРМ, 2022. 8 с.
24. *Филатов В. В.* Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М. : Искусство, 1961. 222 с.
25. *Фридман Р. А.* Художественное пространство и его эмоциональное содержание // XXII Герценовские чтения (Межвузовская конференция). Изобразительное искусство и проблемы художественного образования. Краткое содержание докладов. Л. : ЛГПИ, 1969. 20 с. С. 10–11.
26. Хранители времени. Выставка в Музеях Московского Кремля. Часть 2. 30 июля 2019 г. // Екатеринбургский епархиальный информационно-издательский центр. Канал «Союз». URL: <https://tv-soyuz.ru/peredachi/hraniteli-pamyati-vystavka-hraniteli-vremeni-restavratsiya-v-muzeyah-moskovskogo-kremlya-chast-2> (дата обращения: 05.09.2022).
27. Художник от Бога. К 75-летию со дня рождения С. И. Голубева (1947–2008). URL: <https://disk.yandex.ru/d/g4SeYX0b7tXqJQ> (дата обращения: 03.09.2022).
28. Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise 1964). URL: https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf (дата обращения: 22.07.2022).
29. *Haustein-Bartsch E.* Ein Kretisches Triptychon au seiner belgischen Privatsammlung // ΔΩΡΕΑ. К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой : сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. М. : Гос. институт искусствознания, 2022. 160 с. С. 136–151.
30. *Laurence E. B.* The Illustrations of the Carretti and Madena Manuscripts (L'arte medievale). Memoirs of the American Academy at Rome. VI. 1927. 127 p. Torino, 1949. 434 p.
31. *Salvini R.* Cimabue. Roma, 1946. 635 p.



1. Джотто. Мария с Младенцем и двумя ангелами из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста. Между 1288 и 1295. Музей Опера дель Дуомо, Флоренция. Инв. № 2005/516. Фото автора