

Опыт реставрации картины А. Н. Скляренко «Подсолнухи»

В статье суммируется опыт консервации картины «Подсолнухи» известного российского художника А. Н. Скляренко¹, основанный на применении современных технологических решений для работы с произведениями станковой живописи новейшего периода. Особенности реализованного проекта заключаются в использовании полимерных адгезивов, транспарентного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, а также в сохранении читаемости надписи на тыльной стороне основы.

Ключевые слова: реставрация живописи; консервация живописи; методика консервации живописи; транспарентная планшетная система; укрепление красочного слоя; прозрачные реставрационные материалы

Tong Xinyuan

Experience of Restoration of the Painting “Sunflowers” by A. Sklyarenko

The article summarizes the experience of conservation of the painting “Sunflowers” by the famous Russian artist A. N. Sklyarenko. Technological solutions drawn from the experience of modern restoration, relevant for working with easel painting of the latest period, were used to perform the restoration. The features of the implemented project consist in the use of polymer adhesives, transparent tablet stretcher, polyester fabric, as well as in maintaining the readability of the inscription on the back of the base.

Keywords: restoration of painting; conservation of painting; methods of conservation of painting; transparent tablet system; reinforcement of the paint layer; transparent materials

В 2000-х гг. в методический фонд кафедры реставрации живописи Института имени И. Е. Репина (ныне Санкт-Петербургская

академия художеств имени Ильи Репина) поступила картина¹. Ее состояние сохранности в целом было хорошее, однако некоторая жесткость грунта и красочного слоя привела к образованию «грядок» краски у краев картины, из-за чего требовалась консервация произведения. Поскольку при создании картины художник использовал фактурную технику живописи, некоторые области натюрморта при изменении натяжения холста склонны отслаиваться от основы, в результате чего образуются небольшие утраты. Подрамник глухой, но имеет крестовину. На тыльной стороне холста имеются две авторские надписи, выполненные разным материалом и имеющие историческое и атрибуционное значение.

Картина представляет собой натюрморт под названием «Подсолнухи», выполненный российским художником Андреем Николаевичем Склиренко, что подтверждается каталожными данными, надписями на тыльной стороне и самим автором. Размер произведения 40×49,5 см, холст прямоугольный, техника исполнения – масляная живопись. На тыльной стороне в верхнем левом углу имеется надпись прописными буквами: «СКЛЯРЕНКО А. Н-Т (С ПОДСОЛНУХОМ) 1994, 50×40, Х. М.». Вторая надпись, в правой верхней части: «СКЛЯРЕНКО А. ПОДСОЛНУХИ, 40×50 Х. М. 1996». Одна надпись выполнена графитом, вторая, вероятно, маркером (*ил. 1 а, 3*).

Произведение «Подсолнухи», по всей видимости, можно отнести к одному из ранних периодов творчества художника, к категории этюдов, подготовительных работ для создания более значимых полотен.

Однако и в этой небольшой картине можно увидеть высокое профессиональное мастерство, оригинальность творческого мышления, стремление к поискам и экспериментам, соотношенным с основами современной академической школы.

На желто-красном фоне южного заката изображен натюрморт с букетом подсолнухов. Ими наполнена плетеная корзина, сверху помещается небольшой букет из сорванных маков. На переднем плане угадывается полоска земли, на которой стоит корзина с цветами, на заднем плане – некая постройка, вероятно, сельская мазанка, крыша которой почти растворилась в алеющем жаре заката.

К работе по консервации произведения приступили в декабре 2021 г. Тогда из методического фонда кафедры реставрации живописи произведение переместили в реставрационную лабораторию для проведения необходимых предреставрационных исследований.

Исследование

Проведенные исследования позволили установить следующее. С помощью видимой люминесценции поверхности живописи в УФ-лучах выявлено, что как таковое лаковое покрытие на картину не наносилось². Вместо этого с целью сделать некоторые краски в процессе работы менее густыми живопись выполнялась с добавлением в краску лака и разбавителя. Произвольное количество лака в краске при проведении исследования с использованием УФ-лучей выражается в разной интенсивности люминесценции на разных участках картины, что является довольно типичным для современных произведений. Данные области различной УФ-люминесценции в целом коррелируют с особенностями трактовки формы художником.

Так, изображение маков имеет темно-фиолетовое свечение, в то время как фон и листья подсолнухов демонстрируют цвет люминесценции от светло-зеленого до темного бледно-зеленого (*ил. 2 а*).

Фото, выполненное в ближнем ИК-диапазоне В отраженном свете, позволило установить, что сохранность живописи удовлетворительная, скрытые утраты и изменения контуров отсутствуют³. Красочный слой выполнен пигментами, не имеющими прозрачности в используемом ИК-диапазоне. В целом можно сказать, что видимая в ближнем ИК-диапазоне в отраженном свете картина соответствует изображению, наблюдаемому невооруженным взглядом.

Исследование в ближнем ИК-диапазоне, выполненное, в отличие от предыдущего, в проходящем свете, выявило ярко выраженную разницу в плотности красочного слоя. Например, подсолнухи и корзина написаны плотной, фактурной краской, в то время как небо, тень на корзине – тонким красочным слоем, с мягко написанными, сглаженными цветовыми переходами (*ил. 1 б*).

Стратиграфия поперечного среза (проба от верхнего правого угла, из изображения оранжевого фона), выполненная методом оптической микроскопии в отраженном свете и УФ-лучах, показала, что грунт очень тонкий, местами исчезающий, а основную толщину поперечного среза образует красочный слой, имеющий красно-оранжевый цвет в той области, откуда была взята проба (ил. 2б). В УФ-лучах красная живопись показывает большое количество крупных красных частиц, а также желтых и белых вкраплений⁴.

Исследование методом инфракрасной Фурье-спектроскопии установило, что состав грунта – масло и цинковые белила, а также гипс и мел; состав красочного слоя – масло, цинковые белила, железооксидный пигмент, кобальт фиолетовый, красный кадмий, каолин, мел⁵.

Рентгенограмма также подтвердила сделанный на основе предыдущего исследования вывод, показав ярко выраженные выглядящие белыми белильные мазки и темные области тонко написанных теней с хорошо читающейся фактурой холста⁶.

Рентгенофлуоресцентный анализ позволил на основе выявленных с его помощью неорганических элементов определить некоторые художественные материалы, использованные при создании картины. Так, были выявлены грунт на основе цинковых белил, а также краски на основе синего кобальта, красной земли (охры), красного кадмия, цинковой желтой⁷.

Сравнение волокон авторского холста, изученных с помощью оптического микроскопа, и эталонных образцов показало, что авторское волокно – лен.

Сведения, лично сообщенные автором произведения относительно создания картины, не противоречили выявленным технологическим особенностям, подтвердив сознательное использование фактурного, пастозного живописного слоя.

В результате интерпретации обобщенных результатов исследований, проведенных для составления проекта реставрации, был сделан ряд выводов. Вероятно, авторский грунт выполнен с большим содержанием цинковых белил, являясь при этом эмульсионным. Картина имеет деформации основы, так называемые «фалды»,

по периметру и углам подрамника. Живопись на светах фактурная, толстая, образующая особенно фактурные мазки на отдельных участках. Общая жесткость грунта и красочного слоя приводит к образованию жестких «грядок» и отслоений (расслоений) краски у краев картины. Подрамник не годен для дальнейшей эксплуатации. Очевидно, что картина нуждается в комплексе консервационных работ для ее успешной экспозиции.

Реставрация

Составленная программа реставрации (план работ) предполагала одной из главных задач сохранить атрибутирующие надписи на тыльной стороне картины, являющиеся существенной составляющей ценностного восприятия произведения. Толстый красочный слой на фактурных участках живописи легко расслаивается, что приводит к образованию частичных утрат верхних слоев живописи. Поэтому опасно пытаться устранить деформации холста, просто подтягивая холст, даже после выполненного укрепления.

Авторский холст не требует дублировки: он прочный, равномерного плетения, не успел стать ветхим и хрупким. Однако очевидна необходимость наличия прочного основания для него, которое бы не допускало неизбежных провисаний основы, несущей жесткий, фактурный красочный слой. Сильная натяжка холста и ее возможное неравномерное ослабление при колебании окружающей влажности может вызвать дальнейшее образование утрат живописи, особенно в ходе транспортировок. При этом желательно, как было отмечено в задании на реставрацию, сохранить видимость авторских надписей на тыльной стороне картины [см. 3].

Принято решение при выполнении реставрации не применять дублирование холста в силу хорошей сохранности авторской основы, ограничившись подведением реставрационных кромок, которые позволят безопасно натягивать в целом крепкий авторский холст. Решено заменить очевидно ненужную процедуру дублирования авторской основы использованием прозрачной планшетной системы, не требующей при натягивании холста на подрамник значительного натяжения, способного спровоцировать появление

новых вздутий, отставаний и расслоений красочного слоя. При этом полностью сохраняется видимость авторских надписей на тыльной стороне картины, получающей надежную поддержку.

Реставрация произведения, таким образом, требовала использования ряда современных технологических и методических решений. В частности, техническими особенностями проекта предполагалось сделать использование прозрачного планшетного подрамника, полиэфирной ткани, прозрачных синтетических адгезивов. а также сохранение читаемости надписей с тыльной стороны основы как одну из составляющих реставрационного задания.

В связи с тем, что на фактурных участках картины наблюдалось отставание и расслоение толстого красочного слоя, выполненного, вероятно, в несколько сеансов и оттого имеющего местами непрочную межслойную связь, было решено производить укрепление синтетическим полимером методом многократной пропитки (импрегнации). Укрепление картины решили выполнять на вакуумном столе низкого давления, что позволяло увеличить проникновение адгезива в структуру произведения и исключить возможную деформацию основы в процессе укрепления, наоборот, выравнивая ее [6]. Картина, аккуратно снятая с подрамника, после ее пропитки адгезивом и его частичного подсыхания положена на стол тыльной стороной вниз, по краям накрыта пленкой Melinex. Включен отвод воздуха от области картины. На укрепляемый участок наносился 5-й % раствор адгезива BEVA 371, разогретого до температуры 65 °С. Каждая последующая пропитка проводилась после подсыхания предшествующего слоя в течении 20–30 минут. Укрепление выполнено по всей поверхности картины.

После завершения профилактического укрепления и полного высыхания адгезива картина перевернута лицевой стороной вниз, чтобы удалить поверхностные загрязнения с оборотной стороны. Была выполнена проба расчистки мягкой канцелярской резинкой, что дало хороший результат. С ее помощью очищена вся тыльная сторона картины. Крошки ластика убирались пылесосом. Область надписи, выполненной графитом, аккуратно обходилась по контуру.

После этой операции выполнено дублирование авторских кромок. Дублировочные кромки для картины было решено выполнить с использованием тонкой (важное условие при использовании планшетного подрамника) и прочной акриловой ткани. Данная технология позволила избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины, часто возникающего со временем при использовании жестких клеев и плетеной ткани, сравнимой по толщине с авторским холстом.

Подрамник дополнили прозрачной планшетной системой, прикрыв на подрамник планшет, поддерживающий холст с тыльной стороны, который заменяет дублировку. Это позволяет избежать чрезмерного натяжения холста при закреплении его на подрамнике и послужит профилактикой возможного провисания в дальнейшем. Решено использовать планшет из тонкого поликарбоната, обладающий полной прозрачностью. Данный материал позволяет видеть надпись на оборотной стороне, контролировать состояние авторского холста, а также полностью защитить холст от механических воздействий с тыльной стороны и не допустить его провисания.

Картина натянута на подрамник с помощью нержавеющей тонких скобок, минимизирующих образование отверстий в холсте и подрамнике при натягивании холста, и щипцов для натяжки. Натяжка велась от центра к краям. Кромки подвернуты с тыльной стороны и закреплены с помощью скобок меньшего размера на планках подрамника. Подрамник незначительно разбит на клинках.

В результате картина стабилизирована, может экспонироваться и транспортироваться без существенных ограничений, что было вскоре подтверждено на практике. Также существенным является сохранившаяся возможность прочесть собственноручную подпись художника на тыльной стороне картины (*ил. 3*).

Отсутствие на картине лакового покрытия, вероятно, является частью авторского замысла. Поэтому после удаления незначительных остатков адгезива с поверхности живописи картина не покрывалась лаком, сохранив матовую поверхность.

Таким образом, выполнена технически современная комплексная консервация и реставрация картины с сохранением читаемости

надписи с тыльной стороны. Процесс реставрации сопровождался подробной фотофиксацией, а также исследовательской работой. В ходе последовавшей вскоре после завершения реставрации двухмесячной экспозиции⁸ картина продемонстрировала неизменное, стабильное состояние сохранности в условиях значительного колебания температуры и относительной влажности, характерного для небольшого выставочного зала, расположенного в непосредственной близости от реки и не снабженного специализированной климатической установкой (ил. 4).

Методика использования прозрачной планшетной системы, которая была рассмотрена в статье, не впервые реализована на практике и обладает рядом очевидных преимуществ. Натягивание авторского, в том числе недублированного, холста на подрамник, дополненный планшетом, возможно без особых усилий. В этом случае холст приобретает надежную поддержку по всей поверхности, предотвращающую провисание в результате изменений факторов окружающей среды, которые неизбежны при хранении, транспортировке и экспонировании произведения, а также механическую защиту. Следовательно, проявляются многие преимущества дублирования холстов, достигаемые без их склейки. При этом сохраняется практически полная видимость тыльной стороны, что позволяет лучше отслеживать возможные изменения сохранности холста, а также обеспечивает доступность всех заметок, надписей и подписей, которые часто играют важную роль в атрибуции произведения, а также в определении его художественной, коллекционной и исторической ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Методический фонд кафедры реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Дар художника профессору А. Б. Алешину (1945–2009).

² Исследование видимой люминесценции поверхности живописи в УФ-лучах выполнено Тун Синьюань.

³ Исследование в ближнем ИК-диапазоне выполнено Тун Синьюань.

⁴ Исследование стратиграфия поперечного среза выполнено Тун Синьюань.

⁵ Исследование методом инфракрасной Фурье-спектроскопии выполнено в ГРМ 03.07.2023 И. И. Андреевым, интерпретация исследования – Тун Синьюань.

⁶ Рентгенографическое исследование выполнено А. Ю. Грязновым, интерпретация исследования – Тун Синьюань.

⁷ Рентгенофлуоресцентный исследование выполнено Тун Синьюань.

⁸ Выставка дипломных работ и отчетов ассистентов-стажеров Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (10.08 – 01.10.2022, Итальянский зал), на которой были представлены проекты реставрации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алешин А.* Реставрация станковой масляной живописи. М. : Художественная школа. 2013.

2. *Бобров Ю., Бобров Ф.* Альтернативное дублирование живописи на холсте // Реликвия. № 27. 2012. С. 10–15.

3. *Тун Синьюань.* Опыт новой повторной реставрации картины Фридриха Хартмана Баризьена «Портрет Николауса Эрнста фон Корфа» / Тун Синьюань // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение / ГосНИИР. 2023. № 1. С. 49–59.

4. *Althöfer H.* Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung. Heft 6. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf. (Дюссельдорф, Кунстмузеум Дюссельдорфа.), 1968. 76 S.

5. *Berger G. A.* Lining of a torn painting with BEVA 371 // Lining Paintings Paperback. Archetype Books. 2007. February 6. P. 49–62.

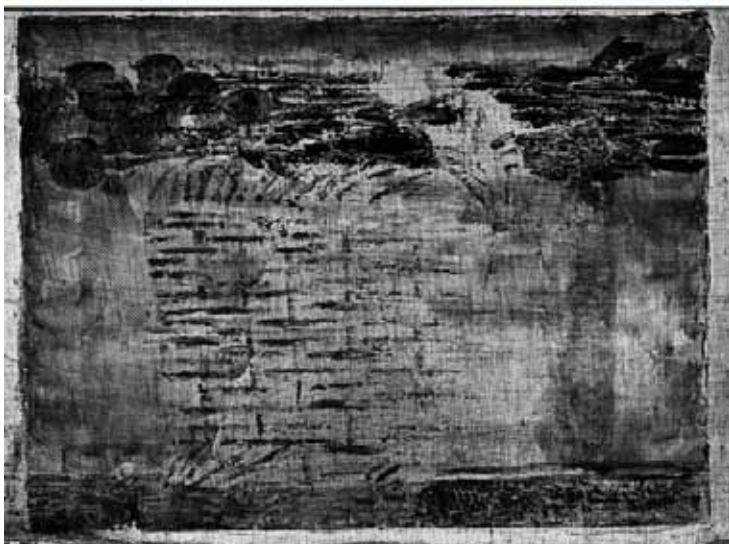
6. *Essex J. R.* Essex The removal of old linings from oil paintings by the use of the vacuum hot table// Lining Paintings Paperback. Archetype Books. 2007. February 6. P. 28–29.

7. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Cologne: Könemann, cop. 1999. 422 p.

а



б



1. Картина А. Н. Скляренко «Подсолнухи». Холст, масло. 40×50 см:
а – общий вид лицевой стороны до реставрации;
б – лицевая сторона в ближнем ИК-диапазоне в проходящем свете.
Фото Тун Синьюань

а



б



2. Картина А. Н. Складенко «Подсолнухи»:

а – видимая люминесценция в УФ-лучах лицевой стороны;

б – изучение поперечного среза методом оптической микроскопии в отраженном свете.

Фото Тун Синьюань



3. Картина А. Н. Складенко «Подсолнухи» после реставрации.
Лицевая и тыльная стороны. Фото Тун Синьюань



4. Картина А. Н. Складенко «Подсолнухи»
на выставке дипломных работ и отчетов ассистентов-стажеров.
10.08.2022– 01.10.2022. Санкт-Петербургская академия художеств,
Итальянский зал