Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Сохранение культурного наследия
Изобразительные искусства
Исследования и реставрация

Материалы V Международной
научно-практической конференции
20–22 ноября 2023 г.

Санкт-Петербург
2024

Ministry of Culture of the Russian Federation
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts

Preservation of Cultural Heritage
Visual Arts. Research and Conservation

Materials of the V International Scientific Conference
November 20–22, 2023

St Petersburg
2024

УДК 7.025.4+73.025+75.025+76.025
ББК 79.0
С68

С68 **Сохранение** культурного наследия. Изобразительные искусства. Исследования и реставрация. Материалы V Международной научно-практической конференции: Санкт-Петербург, 20–22 ноября 2023 г. / Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; науч. ред. Ю. Г. Бобров; сост. С. А. Елезова, 2024. – 264 с.: ил.
ISBN 978-5-903677-99-3

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина

В сборник вошли материалы V Международной научно-практической конференции, посвященной сохранению культурного наследия, организованной Санкт-Петербургской академией художеств. Издание адресовано как специалистам, так и широкому кругу читателей.
The collection includes materials of the V International Scientific and Practical Conference, dedicated to preservation of cultural heritage. The Conference was organized by St Petersburg Academy of Fine Arts. The publication is addressed to both specialists and a wide range of readers.

Состав редакционно-издательского совета:
Ю. Г. Бобров, д-р искусствоведения, проф., акад. РАХ (председатель совета, главный редактор); **С. А. Елезова** (секретарь совета); **Н. Н. Акимова**, д-р филол. наук, доц.; **Е. В. Анисимов**, д-р ист. наук, проф.; **Н. Р. Ахмедова**, д-р искусствоведения, акад. АХ Узбекистана; **Е. К. Блинова**, д-р искусствоведения, проф.; **С. М. Грачева**, д-р искусствоведения, проф., чл.-кор. РАХ; **К. Г. Исупов**, д-р филос. наук, проф.; **А. А. Курпатова**, канд. искусствоведения, доц.; **Н. С. Кутейникова**, канд. искусствоведения, проф., акад. РАХ, заслуженный деятель искусств РФ; **В. А. Леняшин**, д-р искусствоведения, проф., вице-президент РАХ, заслуженный деятель искусств РФ; **В. Г. Лисовский**, д-р искусствоведения, канд. техн. наук, проф.; **Ю. А. Никитин**, д-р архитектуры, доц.; **В. С. Песиков**, проф., акад. РАХ, народный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ; **О. А. Резницкая**, доц.; **Н. О. Смелков**, доц.; **Т. С. Усубалиев**, народный художник Кыргызской Республики, заслуженный деятель культуры Киргизской Республики, **А. Н. Фёдоров**, д-р искусствоведения, канд. архитектуры, канд. богословия, проф.; **М. А. Чаркина**, канд. искусствоведения; А. В. Чувин, заслуженный художник РФ, проф., акад. РАХ, заслуженный деятель искусств РФ.

Members of the Editorial and Publishing Council:
Yury Bobrov, DSc (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts (Chairman of the Council, Editor-in-Chief); **Sofia Elezova** (Secretary of the Council); **Nigora Akhmedova**, DSc (Arts), Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan; **Natalia Akimova**, DSc (Philology), Assoc. Prof.; **Evgeniy Anisimov**, DSc (History); **Elena Blinova**, DSc (Arts), Prof.; **Svetlana Gracheva**, DSc (Arts), Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; **Konstantin Isupov**, DSc (Philosophy), Prof.; **Alla Kurpatova**, PhD (Arts), Assoc. Prof.; **Nina Kuteynikova**, PhD (Arts), Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Vladimir Lenyashin**, DSc (Arts), Prof., Vice-President of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Vladimir Lisovskiy**, DSc (Arts), PhD (Engineering) Prof.; **Yury Nikitin**, DSc (Architecture), Assoc. Prof.; **Vladimir Pesikov**, Peoples's artist of Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation; **Olga Reznitskaya**, Assoc. Prof.; **Nikolai Smelkov**, Assoc. Prof.; **Taalaibek Usubaliev**, People's Artist of the Kyrgyz Republic, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic; **Alexander Fedorov**, PhD (Theology), PhD (Architecture), DSc (Arts), Prof.; **Maria Charkina,** PhD (Arts); **Aleksandr Chuvin**, Honored Artist of Russian Federation, Prof., Academician of the Russian Academy of Arts, Honored Art Worker of Russian Federation.

ISBN 978-5-903677-99-3

© Авторы статей, 2024
© Санкт-Петербургская академия художеств, 2024

УДК 7.025+7.071.3 DOI: 10.62625/1955.2024.26.51.001

Ю. Г. Бобров

Сохранение изменчивого: будущее реставрации

В статье рассматриваются проблемы изменения подходов и методик реставрации в связи с изменением форм и материалов современного искусства. Возникновение виртуальных носителей визуального образа, саморазрушающихся и временных форм, использование нестойких материалов ставят вопрос о целях и смысле консервации и реставрации. Использование цифровых форм хранения информации способствует возрастанию роли превентивной консервации и ведет к переоценке традиционных представлений.
Ключевые слова: художественные материалы; прочность; современное искусство; инсталляция; изменчивость; превентивная консервация

Yury Bobrov

Preservation of the Changeable: The Future of Restoration

The article discusses problems of changes in attitudes and method in conservation in connection with changes in forms and materials of the contemporary art. The appearance of new virtual medium for visual image as well as self-destroying and temporary art works, usage of unstable materials — all this let us stand a question about aims of conservation-restoration. Digital mediums for carrying artistic data might be very important in preventive conservation. It brings an impact on re-evaluation of some traditional notions.
Keywords: artistic material; stability; contemporary art; installation; variability; preventive conservation

Теория и методология консервации и реставрации произведений искусства в настоящем своем виде сложились главным образом на основе опыта сохранения культурного наследия прошлых эпох. Искусство прошлого, к которому с технологической точки зрения относятся доиндустриальные эпохи и большая часть XIX в. (до начала активного использования технологических новинок и синтезированных материалов), создавалось из натуральных компонентов. Художники считали, что произведения будут существовать веками. Будущее мыслилось как бесконечно продолжающееся настоящее. Большинство художников, думая о будущем своих творений, считали подобно Марко Боскини, что их живопись со временем становится более совершенной.

Методы и рецепты реставраторов столетиями основывались на тех же материалах, которыми пользовались художники, что позволяло сохранить физическую аутентичность произведения искусства — подобное лечили подобным.

Ситуация начала меняться, когда художники, «соблазнившись» технологическими новинками своего времени, стали применять недолговечные материалы: фотопленку, фабричные краски на искусственных пигментах, замешанные на сложносоставном связующем, пластмассы, фломастеры, цифровые техники и т. д. Долговечность перестала быть одним из свойств

современного искусства (за некоторыми исключениями). Стерлась грань между уникальным «авторским» произведением искусства и тиражированным предметом массового потребления. Марсель Дюшан, создатель знаменитого «Фонтана» (1917), стал одним из пионеров нового понимания искусства, которое получило название «концептуализм». Главный постулат состоял в приоритете идеи, мысли над формой. Тем самым был нарушен баланс между формой и содержанием. В эпоху модернизма и постмодернизма границы жанров и видов искусства размылись окончательно, вобрав в себя не только разные стили и направления, но и материалы различной природы, многообразные формы и средства самовыражения. Современное искусство стало «создаваться каталогами».

Все эти изменения стали особенно заметны во второй половине XX в., а в конце этого столетия проявились и в отечественной культуре. Новое и новейшее искусство (современное — contemporary, актуальное, галерейное и т. п.) поставило «новейшие» задачи и перед консервацией-реставрацией. Первым, кто задумался на тему будущего реставрации, был известный канадский реставратор Филип Вард (Philip Ward, 1926–2019) — один из создателей Канадского института консервации. Его мысли о будущем этого вида деятельности, с которыми знакомят последние переводы его книги «Природа консервации. Гонка со временем» (1986), дают повод для рассуждений о будущем отечественной реставрации, и не только в плане импортозамещения [1, с. 4].

Естественно, что в нашей стране, как и во всем мире, категория памятников художественного (культурного) наследия расширяется. В силу определенной консервативности этот процесс долгое время был замедлен. Еще совсем недавно памятники русского модерна не получали должного признания, архитектура конструктивизма и сегодня продолжает разрушаться. Но главная «новация» эпохи — падение стены между официальным и неофициальным искусством — случилась в конце 1980-х. Сегодня работы художников андеграунда и «современного искусства» не только стали равноправной частью традиционных музейных собраний Третьяковской галереи и Русского музея, но и составляют основной фонд собраний музеев современного искусства. В некоторых из них созданы отделы реставрации предметов новейшего искусства.

Обращаясь к будущему реставрации, важно иметь в виду несколько существенных обстоятельств. Доля объектов, созданных из традиционных материалов и традиционным способом, снижается по объективным причинам, так как их «производство» ушло в прошлое. По отношению к ним все большее значение приобретают превентивная консервация и технико-технологические исследования, то есть тот вид деятельности по сохранению наследия, который получил название Heritage Science.

В то же время доля арт-объектов, созданных из новейших материалов, эфемерность медийных визуальных образов, существующих в виде записи

на электронных носителях, среди которых есть и временные объекты — инсталляции, перформансы, — неизменно возрастает. В XX в. изменилась сама концепция искусства. Прежде оно призвано было воплощать вечные истины или отражать действительность, что требовало художественного мастерства. Здесь уместно напомнить слова Ченнино Ченнини: «Так и я, один из малых сих, работающий в искусстве живописи, Ченнино, сын Андреа Ченнини из Колле ди Валь д'Эльса, был обучаем названному искусству 12 лет моим учителем — Аньоло Таддео из Флоренции, который сам обучался этому искусству у своего отца Таддео; последний же, будучи крестником Джотто, учился у него в течение 24 лет» [2, с. 27].

Сегодня изобразительное искусство, став средством самовыражения при полной свободе личности (в либеральном смысле слова), по сути, превратилось в новую форму самодеятельности по принципу «кто во что горазд». Путь в искусство открыт каждому, а владение неким набором умений, по крайней мере в технико-технологическом аспекте, согласно сути концептуализма вовсе не обязательно. Некогда знаменитые европейские академии художеств перестали уделять внимание мастерству художника. Прочность во времени создаваемого художником произведения перестала быть важным критерием. Более того, исчезающая материальность стала новой ценностью. Уличное искусство, или стрит-арт: разного рода граффити, муралы, постеры, скульптуры, инсталляции — создается вне каких-либо правил, не имеет границ и оперирует непредсказуемыми материалами. Чаще всего оно создается на заборах, инженерных конструкциях, заводских зданиях, подвижных поверхностях типа вагонов и автобусов. Все это быстро приходит в негодность и заменяется новым. Единственное, что объединяет работы такого типа, — временный характер артефакта.

Творчество современного английского художника Бэнкси (Banksy) стало ярким примером этого феномена «исчезающего искусства». Сам художник неуловим и анонимен, его произведения исчезают на глазах публики подобно его «Девочке с воздушным шаром». Картина, написанная акриловыми красками на холсте в 2006 г., в момент продажи на аукционе Sotheby's (2018) была измельчена в шредере, встроенном в раму. Измельченные остатки получили название «Любовь в мусорном баке» и вновь были проданы на аукционе.

Новые формы искусства ставят перед реставрацией новые задачи как в области методологии, так и на практике. В первую очередь, будущее реставрации — в превентивной консервации. То, что создается современным художником, не требует раскрытия от поздних наслоений или восполнения утраченных частей. Также в большинстве случаев не требуется технико-технологических исследований материалов, так как в случае необходимости автор нередко сам предоставляет сведения или материалы, которыми пользовался. При этом процесс разрушения, если он не предусмотрен автором, активизируется с первого дня существования.

Реставратор всегда уподоблялся врачу, который призван «лечить» произведения искусства ради «передачи их в будущее». Что же предстоит современному реставратору сохранять для будущих поколений? Измельченные остатки, обрывки и мусор от только что закончившегося перформанса? Традиционные классические формы еще сохраняются, и есть надежда, что они останутся и в будущем. Но акционисты и художники перформансов любят повторять, что «искусство умерло на плоскости и родилось в жизни». Носителем ценности становится цифровая запись арт-объекта, в том числе в виде так называемых невзаимозаменяемых токенов (non-fungible token, NFT). Невзаимозаменяемый токен состоит из уникальных токенов (блокчейнов), которые нельзя подделать, разделить или заменить. Выпустить в таком формате можно любой цифровой объект, от твита до картины или кино. В таком формате уже была продана NFT-копия картины Бэнкси «Morons» («Дебилы», 2006), оригинал которой был сожжен на глазах публики перед началом аукциона в 2021 г. [3]. Государственный Эрмитаж успешно запустил коммерческие продажи NFT-токенов «Мадонны Литта» Леонардо да Винчи, «Юдифи» Джорджоне, картин Кандинского, Ван-Гога и др. Возникает новая реальность. Соответственно, меняются и методы консервации. Визуально оригинал и его токен тождественны и неразличимы, но их материальные носители различны. Приведет ли это к снижению ценности оригинала или защитит его от излишней эксплуатации? Например, печатные копии «Morons» успешно продаются по всему миру. Возможно, отпадет необходимость консервации или реставрации оригинала при возрастании роли превентивных мер. NFT-токен в определенном смысле представляет собой вариант фотофиксации состояния сохранности.

Можно предполагать, что в скором будущем будет видоизменяться структура профессии консерватора-реставратора. Сегодня реставраторы специализируются по материалам внутри видов искусства, иногда в более узких рамках национальных художественных школ. Так, достаточно общая специализация «реставратор станковой темперной живописи» подразумевает исключительно реставрацию памятников русской иконописи. При этом современные «темперы» радикально отличаются от яичной желтковой темперы. В то же время реставрация произведений в так называемых смешанных техниках живописи вообще не выделена в системе профессиональной аттестации.

Артефакты искусства постмодернизма, как правило, образованы совмещением совершенно различных материалов, консервация и тем более реставрация которых требуют не столько узкой специализации, сколько многообразия знаний и умений.

Филип Вард в своем представлении о будущем реставрации видел проблему в «полимерных материалах», технология производства которых постоянно меняется и которые все шире используются как художниками, так и реставраторами, а долговечность этих материалов непредсказуема.

Сегодня рождается новое направление в консервации и реставрации, которое можно определить как «цифровую реставрацию». Очевидно, важное место в ней займут IT-реставраторы. Во-первых, появился новый объект консервационного воздействия: NFT-токены и цифровые видеозаписи акций и перформансов. Сохранение этих цифровых носителей становится особенно важным при разрушении «первообраза». Во-вторых, вмешательство с целью воссоздания пресловутого первоначального вида в классической, или традиционной, реставрации можно полностью перенести на цифровую копию, оставив оригинал в неприкосновенности.

Новое понимание искусства, новые технологии не только порождают новую методологию и технику реставрационной деятельности, но и ставят вопросы философского характера. Если акция скоротечна, а украшенный граффити железнодорожный состав исчезает вдали, следует ли их остановить и посредством реставрационного вмешательства нарушить самую суть исчезающего искусства? Незыблемым принципом консервации и реставрации остается сохранение культурного наследия. Следует решить, признавать ли историческое здание — например, старинный заводской корпус, расписанный муралами XXI в., — памятником архитектуры, объектом уличного искусства или же музеефицировать все как единый исторический комплекс и очистить архитектуру прошлого от современных «варваров». А может быть, сохранение исчезающего не имеет смысла, поскольку консервация приобретает характер интерпретации, противоречащий авторскому замыслу. Появление цифровых носителей (токенов) меняет содержание понятия «копия». Традиционная копия, сделанная художником, всегда неточна, но в сравнении с точным токеном она сама становится произведением исполнительского искусства. Из этого следуют и другие переоценки.

Очевидно, что современная консервация-реставрация, которая по сути является мануальной, в большой степени основанной на чутье художника (в приложении к произведениям изобразительного искусства), становится все более технологичной. В этом процессе есть свои достоинства и недостатки, в чем кроется скрытая опасность. Угроза состоит в том, что современное общество все чаще удовлетворяется облегченным потреблением виртуального токена, что снижает непреходящую ценность подлинного произведения искусства.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бобров Ф. Ю.* Развитие профессии реставратора // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 66 : Сохранение культурного наследия. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023. С. 3–17.

2. *Ченнини Ч.* Книга об искусстве, или Трактат о живописи / пер. с итал. А. Лужнецкой. М. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. 138 с.

3. NFT-копию сожженной картины Бэнкси продали за 228 ETH. URL: https://forklog.com/news/nft-kopiyu-sozhzhennoj-kartiny-benksi-prodali-za–228-eth (дата обращения: 07.08.2023).

1. Марсель Дюшан. Фонтан. 1917

2. Брюс Науман. Автопортрет как фонтан. 1966

3. Джулио Паолини. Инсталляция «Фрагменты гипса, ткани, шелка на плексигласе». Каса ди Лукрези, Италия. 2011

4. Уничтожение картины Бэнкси «Девочка с воздушным шаром» на аукционе Sotheby's, Лондон. 2018

5. Бэнкси. Morons (White). Трафаретная печать на холсте. 2006

6. Стрит-арт. Движущийся объект. Панама

7. Стрит-арт. Роспись исторического заводского здания

8. Финтан Мэги. Мурал в рамках фестиваля «ЛГЗ / Лучший город Земли».
Москва, Рождественка, 23. 2014

УДК 7.033.2(471) DOI: 10.62625/2428.2024.74.10.002

И. А. Антропова, Д. Г. Пейчев

Икона «Святой Николай Чудотворец, с житием» из села Матигоры в собрании Русского музея: материалы предварительного исследования

В 1965 г. в Русский музей поступила икона «Св. Николай Чудотворец». Пробные реставрационные раскрытия, начатые в том же году, показали, что под видимой записью XIX в. находится более ранняя живопись (предположительно XIV в.), также стало понятно, что первоначально икона была житийной. Сильно загрязненный покровный лак и сложное раскрытие, вызванное плохой сохранностью нижележащих слоев и большим количеством записей с перегрунтовками, не позволяли выявить ни иконографические, ни технологические особенности памятника. Реставрация последних лет и современные методы исследования дают возможность более детально изучить икону и высказать предположения еще до ее полного раскрытия.
Ключевые слова: древнерусская живопись; икона; святой Николай Чудотворец; исследования древнего памятника; реставрация; иконография Николая Чудотворца

Irina Antropova, Dmitry Peychev

Conclusion of a Preliminary Research of the Icon Named "St Nicholas the Wonderworker, with the Scenes of His Life" from Village Matigory in the Collection of The Russian Museum

In 1965, the Russian Museum received the icon named "St Nicholas the Wonderworker, with the Scenes of His Life". In the same year, restoration of the icon began and showed that under the visible cover of the 19th century there was an earlier painting (presumably from the 14th century). It also became clear that the icon was originally hagiographic. The heavily soiled cover-varnish, complex exposure caused by the poor preservation of the underlying layers, and the large number of records with overpriming made it impossible to reveal either the iconographic or stylistic features of the icon. Subsequent restoration in recent years and modern methods of research make it possible to study the icon in more detail and make reasonable assumptions even before full and final disclosure of findings.
Keywords: ancient Russian painting; icon; Saint Nicholas the Wonderworker; research of an ancient monument; restoration; iconography of Nicholas the Wonderworker

Летом 1965 г. экспедиция Государственного Русского музея (ГРМ) вывезла из церкви Воскресения Христова села Верхние Матигоры Холмогорского района Архангельской области икону, под сильно потемневшей покровной пленкой которой едва читался образ святителя Николая[1] *(ил. 1)*.

Плохо различимое изображение могло быть датировано XVIII–XIX вв. Однако некоторые признаки, например отверстия от нагелей на верхнем торце[2], указывающие на существование накладных шпонок (утрачены), достаточно тонкая доска для такого размера иконы, а также наличие широких полей при отсутствии видимых изображений давали все основания полагать, что под слоем записи находится иной, относящийся к более раннему времени образ.

В том же году реставратор ГРМ Н. В. Перцев сделал пробное раскрытие в верхнем левом углу иконы, обнаружив остатки плохо сохранившейся нижележащей живописи, которую можно было интерпретировать как клеймо «Рождество святого Николая»[3]. Раскрытое изображение свидетельствовало о том, что первоначально житийный образ в результате поздних поновлений изменил композицию. Также подтвердилось предположение о более раннем времени создания иконы, которая была датирована XIV в. с вопросом и с этой датировкой поставлена на учет в Русском музее. На протяжении 1970–1980-х гг. проводились исследования[4] и пробные раскрытия[5], однако большинство вопросов, связанных с атрибуцией памятника, а также его стилистическими, иконографическими и технологическими особенностями, не были решены и остаются актуальными до сих пор.

Несмотря на то что икона находится под поздней записью и сильно потемневшим лаком, она известна исследователям [4, с. 52–53, 242–243; 5, с. 302; 8, с. 257, прим. 14; 9, с. 300; 10, с. 14, прим. 6]. Примечательно, что икону готовили к экспонированию на выставке, посвященной итогам экспедиций музеев РСФСР (ГРМ, 1966), однако в связи с фрагментарно сохранившейся древней живописью и сложной реставрацией она была отведена и опубликована только в каталоге [3, с. 18]. Современные методы исследования[6] и возобновление реставрации[7] позволяют нам составить более полное представление о древнем памятнике.

Визуальные и технологические исследования показали, что щит иконы состоит из трех сосновых досок неравномерной ширины; первоначальные торцевые накладные шпонки крепились десятью деревянными сосновыми нагелями (утрачены); имеющиеся две сквозные врезные сосновые шпонки — поздние. По всей поверхности тыльной стороны иконы видны следы от первоначальной обработки: топора и инструмента с полукруглой режущей кромкой шириной примерно 5–6 см. Паволока мелкозернистая прямого плетения частично просматривается на рентгенограмме и в утратах; левкас гипсовый, темпера, металлизация оловом. На нимбе — отверстия от гвоздей, крепивших венец; на полях находился металлический оклад (поздний), фрагменты которого демонтированы в 1978 г.

При обследовании основы иконы по стыкам досок были обнаружены четыре деревянных врезных несквозных «карасика» (6 × 9 см), не определяемых визуально. Верхний левый «карасик» врезан с лицевой стороны[8]. Отсутствие на нем паволоки, следов авторского грунта и красочного слоя, а также соответствие стратиграфии всех записей и перегрунтовок начиная с первого поновления говорят в пользу того, что эта небольшая шпонка была сделана позже. Однако при визуальном осмотре и рентгенографическом исследовании трех остальных креплений вставки позднего левкаса и живописи не просматриваются. Возможно, эти крепления относятся к первоначальным внутренним шипам (шпонкам) и связаны с теми же технологическими особенностями, какие выявлены в последнее время

на ранних памятниках [2, с. 221, 251, 335, 434][9]. Исходя из анализа всех данных, полагаем, что верхний левый «карасик» был врезан взамен утраченного внутреннего оригинального крепления в связи с серьезным ухудшением сохранности иконы. Предположительно, эта вставка могла стать первой чинкой иконы на рубеже XVII–XVIII вв., на что указывает стратиграфия записей на этом фрагменте *(ил. 2)*.

Следующая чинка относится к XIX в.: вследствие утраты авторских торцевых шпонок в тыльную сторону иконы были врезаны две новые сквозные сосновые профилированные шпонки, из которых сохранилась только нижняя; к этому времени можно отнести и последнюю запись живописи. После этого, вероятно из-за резких перепадов влажности или прямого воздействия воды, произошло резкое коробление щита иконы, в процессе которого удерживаемая шпонками центральная доска была «разорвана» на две части[10]. Шпонки частично вышли из пазов и перестали выполнять свою функцию. Верхняя шпонка была утрачена и заменена грубо обработанной сосновой доской. Отметим, что эта доска и нижняя шпонка через лицевую сторону были прибиты к поверхности гвоздями.

Поновления живописи совпадают по времени с чинками иконного щита. Значительные утраты авторского красочного слоя (в нижнем правом углу: 29,2 × 28 см; на левом поле: 62 × 10 см, по всей лузге на боковых полях), возникшие, по нашему мнению, к концу XVII столетия, потребовали серьезных поновительских работ, в том числе и вставки нового грунта. Не исключено, что именно эти столь существенные повреждения послужили причиной отказа от первоначальной авторской композиции с житийным циклом святого Николая. Икона была перелевкашена слоем мелового грунта на полях и фоне средника, а также частично на фигуре святителя в местах утрат авторского грунта. Затем была заново написана единоличная ростовая фигура святого Николая. Последнее поновление относится к XIX в. и не вносит существенных изменений в образ, созданный иконописцем столетием ранее.

Исследования показали, что количество записей в среднике и на полях иконы заметно отличается: если к центру средника выявляются всего две сплошные записи и некоторые прописки, то ближе к краям и на полях количество слоев охры, лежащих через перегрунтовки и потемневший лак, местами доходит от четырех до восьми.

В слое последней сплошной записи, видимой невооруженным глазом, святой Николай Чудотворец изображен в типе «Зарайский»: прямолично, в рост, с раскрытыми в обе стороны руками; правой благословляет, в левой на сложенном плате держит закрытую книгу *(ил. 3)*. Святитель одет в полиставрион с украшенной драгоценными камнями и двумя жемчужными обнизями каймой, белый омофор с черными крестами; епитрахиль и палица также украшены драгоценными камнями и жемчугами.

Реставрационные и технологические исследования дали возможность определить, что первоначально в среднике также был изображен святитель

Николай, однако уточнить иконографический извод более ранней живописи пока затруднительно[11]. Важно отметить, что фигура еще во время первого поновления из-за изменения композиции была сдвинута от центра иконы. На рентгенограмме хорошо просматривается авторское изображение епитрахили, которая располагается левее позднего поновления.

Недавно раскрытый от записей фрагмент в левом верхнем углу средника позволяет увидеть отведенную в сторону благословляющую правую руку Николая, однако сделать вывод, что и его левая рука была раскрыта (как в типе «Зарайский»), пока проблематично. Исходя из пропорций фигуры святого и размеров средника, возможно предположение, что его левая рука находится перед грудью, как на иконе из церкви села Уйма Холмогорского района Архангельской области[12]. При этом важно отметить, что первоначально фигура Николая была значительно у́же, поскольку это изображение ограничивалось полями с клеймами.

Определение количества житийных клейм также вызывает сложность. Полагаем, что сцены жития располагались не по всему периметру, как традиционно принято, а лишь по трем сторонам средника: обеим боковым и нижней. Такой вывод следует из анализа материальных данных (отверстия от нагелей на верхнем торце, которые бы не сохранились при наличии верхнего широкого поля) и расположения житийного цикла, при котором начальное клеймо «Рождество святого Николая» стоит первым в верхнем левом углу (при существовании клейм на верхнем поле оно должно было быть утрачено). Подобное композиционное решение встречается как в византийской, так и в западноевропейской средневековой живописи, в том числе на ранних памятниках. Примечательно, что на упомянутой выше иконе из церкви села Уйма также отсутствуют клейма на верхнем поле, более того, сцена Рождества расположена как на матигорском образе: первой слева вверху.

Клейма не имеют разграничительной графьи и отделяются друг от друга едва заметной чертой. Сопоставление рентгеновских снимков с размерами раскрытых клейм дали возможность предположить, что их было 14 или 15. Уверенно выявляются 12 сцен (по шесть с каждой стороны по всей длине боковых полей) — по остаткам надписей, хорошо видимых на рентгене (за исключением клейма в правом нижнем углу, которое, как было отмечено выше, полностью утрачено). Нижнее поле, практически не читаемое при исследовании, может иметь как два, так и три клейма.

Раскрытые участки клейм и изучение рентгенографических снимков также позволили обозначить несколько сцен цикла. По левому полю выявляются (сверху вниз): 1-е клеймо «Рождество Николы»; 2-е клеймо «Приведение во учение» *(ил. 4)*; 3-е клеймо «Явление святого Николая царю Константину»[13]; 4–6-е клейма не определяются. По правому полю (сверху вниз): 7-е клеймо «Поставление святого Николая»[14]; 8-е клеймо не определяется; 9-е клеймо «Чудо о корабельниках» («Спасение Димитрия со дна моря»?);

10-е клеймо «Димитрий в доме своем» (?); 11-е клеймо «Посечение древа. Чудо о кладезе»; 12–14-е (15-е?) клейма не определяются.

Анализ стилистических особенностей первоначальной живописи затруднен в связи с небольшим раскрытым участком средника и плохой сохранностью видимых житийных сцен и будет уточняться с увеличением раскрытия *(ил. 5)*. Особый интерес вызывает изображение святителя Николая, которое хорошо просматривается на рентгене и относится, вероятнее всего, к первому слою поновительской записи. Подобные характерные приемы формирования объема личного письма, цветочный орнамент и принцип оформления украшенной драгоценными камнями и жемчугами каймы на одеждах неоднократно встречается в памятниках, связываемых с иконописной артелью холмогорского архиепископского дома рубежа XVII–XVIII вв. Более того, иконы со схожими выразительными чертами лика известны и среди других матигорских памятников [5, с. 307, кат. 141, 142], что может свидетельствовать о бытовании исследуемой иконы в одном из храмов прихода[15] на протяжении как минимум нескольких столетий.

Совокупность данных, полученных в результате технологических и реставрационных исследований, а также материалы по иконографии памятника и истории его бытования позволяют нам присоединиться к высказанному еще в 1960-е гг. предположению о том, что создание матигорской иконы из Русского музея относится к XIV в. Однако уже сейчас нельзя не отметить отдельные технологические особенности авторской живописи: использование листового олова в качестве металлизированного покрытия фона средника и определенные иконописные приемы, характерные для икон XIII столетия[16]. Все это дает возможность с осторожностью отнести икону «Св. Николай Чудотворец, с житием» из верхне-матигорской церкви к более раннему времени, однако уточнению датировки должно предшествовать существенное увеличение раскрытия древней живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] ГРМ, Инв. №ДРЖ-3130. Размер: 139,5 × 92,0 × 3,3 см. Дерево, темпера, металлизация оловом.

[2] На нижнем торце подобные отверстия отсутствуют, так как снизу икона была опилена.

[3] Протоколы реставрационных советов от 08.09.1965 и 25.12.1965 // Архив Отдела реставрации темперной живописи ГРМ.

[4] Рентген был сделан С. В. Римской-Корсаковой в отделе технологических исследований ГРМ в 1977 г.

[5] И. В. Ярыгиной раскрыто клеймо в правой нижней части иконы в 1978 г., Г. Н. Поповой раскрыт фрагмент надписи в третьем клейме слева в 1985 г.

[6] За последние годы в Русском музее были проведены: исследования древесины (Н. Г. Соловьева), повторный рентген лика святого (О. В. Голубева), съемка в ИК- и УФ-диапазоне (О. В. Голубева, В. Ю. Торопов), РФА (С. В. Сирро, И. И. Андреев), макро- и микро-

съемка (В. Ю. Торопов, Д. Г. Пейчев), исследование авторского и поновительского грунтов (А. И. Журавлева). Благодарим коллег за предоставленные материалы.

[7] Икона находится в реставрационной мастерской ГРМ на раскрытии с 2020 г. Реставратор Д. Г. Пейчев.

[8] Определение этого стало возможным в связи с раскрытием живописи средника на участке, где находится это крепление. Другие вставки пока остаются под несколькими слоями записи, что затрудняет исследование.

[9] В качестве примера приведем иконы «Спас Нерукотворный» конца XII — начала XIII в. (ГТГ, инв. № 14245), «Св. Николай Чудотворец с избранными святыми на полях» конца XII — начала XIII в. (ГТГ, инв. № 12862), «Богоматерь Знамение — Мученица Иулиания» первой трети XIII в. (ГТГ, инв. № 2440), «Богоматерь Воплощение» первой четверти XIII в. (ГТГ, инв. № 12796).

[10] На то, что изначально это была одна, а не две доски, указывают совпадающие годовые кольца, которые хорошо просматриваются на нижнем срезе древесины.

[11] Исследования осложняются, помимо прочего, тем, что большая часть тыльной стороны иконы окрашена белилами.

[12] Икона «Св. Николай Чудотворец, с житием» (в 10 клеймах) датируется XIV в. [1, с. 359]. Изображение приведено в монографии Э. С. Смирновой [9, с. 298].

[13] Сцена определяется по хорошо видимой на рентгене фигуре возлежащего на высоком ложе царя Константина в традиционном царском одеянии, отвернувшегося от Николая, который стоит позади ложа. Кроме того, сохранился фрагмент надписи: «…КОСТѦ…».

[14] На рентгене видны стоящая слева фигура диакона с рипидой и склоненная к престолу фигура Николы. Это изображение может быть сценой поставления как в диаконы или иереи, так и в епископы.

[15] Первое известное упоминание Матигорского Борисо-Глебского прихода относится к 1271 г. [6, с. 36–46]. Считается, что приезжающие в северные владения новгородские бояре и посадники еще в XIII–XIV вв. «жили иногда в Двинских деревнях, Матигоры и Ухостров называемые…» [6, с. 4–6]. Позже приход разделился на два отдельных самостоятельных прихода: Верхне-Матигорский с деревянными церквами Св. Николая и Параскевы Пятницы (горели и отстраивались несколько раз, в 1686–1694 гг. была построена каменная церковь Воскресения Христова с приделом Николая и Параскевы) и Нижне-Матигорский с деревянными храмами Бориса и Глеба и Усекновения Главы Иоанна Предтечи [4, с. 297–301].

[16] Более подробно о технологических особенностях авторской живописи исследуемой иконы — в статье Д. Г. Пейчева в этом сборнике.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Антонова В. И., Мнёва Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. / Гос. Третьяковская галерея. Т. 1: XI — начало XVI в. М. : Искусство, 1963. 394 с. Кат. 304.

2. Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Т. 3: Древнерусская живопись XII–XIII веков. М., 2020. 604 с. (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков).

3. Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства»: каталог / ГРМ. Л. ; М. : Советский художник, 1966. 88 с.

4. Иконы Русского Севера. Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: статьи и материалы. М. : Северный паломник, 2005. 352 с. Кат. 13.

5. *Кольцова Т. М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М. : Северный паломник, 2009. 644 с.

6. *Крестинин В. В.* Начертание истории города Холмогор. СПб., 1790. 48 с.

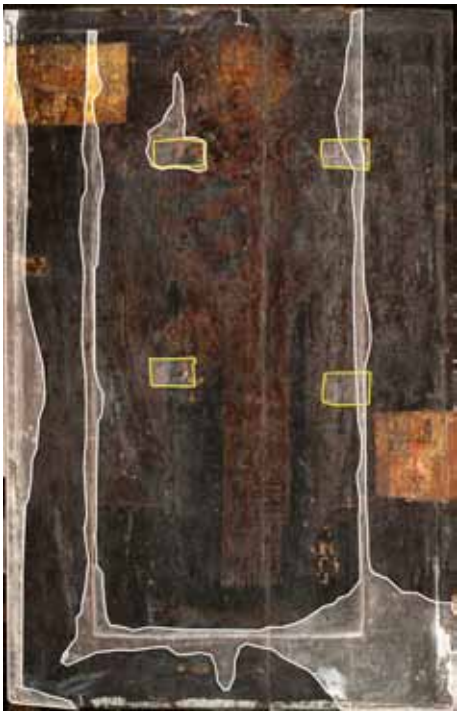
7. *Кузовенкова А. И.* Из истории изучения Захариинского паремейника 1271 года // Ученые записки Казанского университета. Т. 157. Кн. 5. Казань, 2015. С. 36–46. (С литературой).

8. *Лаурина В. К.* Икона «Чудо в Хонех» из деревни Комарицы // ПКНО. 1982. Л. : Наука, 1984. 534 с.

9. *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина: середина XIII — середина XIV века. М. : Северный паломник, 2004. 508 с.

10. *Шалина И. А.* Икона Богоматери Умиления (Старорусской) начала — первой четверти XIII века и традиции позднекомниновского экспрессионизма // Вестник сектора древнерусского искусства / ГИИ. М., 2023. Вып. 1. С. 12–32.

1. Икона «Св. Николай Чудотворец, с житием» из с. Верхние Матигоры. До реставрации 2020 г.



2. Схема поновительских вставок. Конец XVII – начало XVIII в. (?)

3. Видимый лик святого Николая. В процессе реставрации. 2023

4. Клеймо 2 «Приведение во учение»
В процессе реставрации. 2020–2022

5. Лик св. Николая. Рентгенограмма. 2013

УДК 7.033.2(471) DOI: 10.62625/1351.2024.50.10.003

Д. Г. Пейчев

Особенности техники живописи на иконе «Святой Николай Чудотворец, с житием» из Матигор: взгляд реставратора

Десятилетия кропотливого изучения техники древней иконописи и совершенствующиеся методики ее раскрытия позволяют нам по-новому взглянуть на памятники, ранее считавшиеся утраченными и не подлежащими реставрации. Одной из таких икон является образ святого Николая Чудотворца с житием из села Матигоры. Памятник многократно переписан и значительно утрачен в процессе своего бытования, но сохранные участки древней живописи помогают пролить свет на многие особенности иконописи XIII–XIV вв.
Ключевые слова: древнерусская живопись; икона; святой Николай Чудотворец; исследования древнего памятника; реставрация

Dmitry Peychev

Features of the Painting Technique of the Icon "St Nicholas the Wonderworker, with the Scenes of His Life" from Matigory: The Restorer's View

Decades of laborious study of the technique of ancient icon painting and the improving methods of its disclosure allow us to take a fresh look at icons, that were previously considered lost and unsuitable for restoration. One of these icons is the image of "St Nicholas the Wonderworker, with the scenes of his life" of Matigory. The monument has been overpainted many times, and significantly lost in the course of its existence but preserved sections of ancient painting help shed light on many features of icon painting of the 13th–14th centuries.
Keywords: ancient Russian painting; icon; Saint Nicholas the Wonderworker; research of the ancient monument; restoration

На момент поступления в реставрацию в 2020 г. на иконе «Св. Николай Чудотворец, с житием» из села Верхние Матигоры[1] были раскрыты два клейма: «Рождество св. Николая» *(ил. 1)* и «Спасение Димитрия». Раскрытие на данных клеймах проводилось с помощью компресса, что привело к значительным утратам авторского красочного слоя и местами исказило его; сохранились лишь фрагменты живописи, читающиеся в основном благодаря глубокой графье, лежащей по основным контурам изображения. Также есть небольшая проба на фоне пятого клейма, выполненная позже под микроскопом микроскальпелем. На данный момент по современной методике полностью раскрыто третье клеймо «Обучение св. Николая» и изображение правой руки Чудотворца с частью одежд[2].

Современное раскрытие было начато в нижней, находящейся под записью части клейма «Рождество св. Николая», на изображении одежд служанки. Раскрытый ранее участок живописи на ее одеждах выглядел киноварными описями, лежащими поверх левкаса. Внутри контура оставались только следы от красно-коричневой краски. После удаления записей с нераскрытой

части изображения стало понятно, что киноварные описи, формирующие силуэт и рисунок складок, лежат под лессировочным слоем красно-коричневого пигмента, представляющего собой основной цвет одежд.

Далее раскрытие было продолжено на клейме «Приведение во учение». Клеймо вытянутое, значительную его часть занимает фон, на котором лежат потертый слой олова и выполненная киноварью подробная надпись. Ниже, скорее всего, была написана горка, но от нее остались только нечитаемые фрагменты. В левой части композиции стоят отец и мать святого — Феофан и Нонна. Феофан протягивает левую руку к учителю св. Николая, расположенному в правой части композиции внутри арки, а правую руку держит на плече отрока Николая.

Наиболее сохранна часть клейма с родителями святого. Одежды Нонны написаны по тому же принципу, что и одежды служанки в соседнем клейме; лессировочный слой, положенный поверх плотных черных контуров складок, выполнен глауконитом (?). Одежды Феофана лессированы прозрачным слоем оранжевого цвета без видимых зерен пигмента с характерным мелкосетчатым лаковым кракелюром, описи выполнены красной охрой и сажей. Такой же лишенный видимых зерен пигмента прозрачный красочный слой был обнаружен внутри изображения арки. Фигура св. Николая сохранилась хуже: значительно утрачен лик, от изображения протянутых к учителю рук остались лишь кончики пальцев. Рубашка святого с богатой каймой по краям написана традиционно: белилами с киноварным орнаментом. Изображение учителя сохранилось фрагментарно, хорошо читаются лишь руки, причем обращенная в благословляющем жесте правая имеет лучшую сохранность: на ней полностью уцелела вся светотеневая моделировка. Позем, украшенный орнаментальными арками, выполненными белилами, представляет собой охры разных оттенков с большим количеством аурипигмента.

Интересна ситуация с личным письмом *(ил. 2)*. Большую часть поверхности иконы покрывает олово, но на изображении Нонны, расположенном в левой части клейма, его нет, благодаря чему лик сохранился лучше. По подкладке, выполненной очень мелко перетертой смесью охры, аурипигмента и киновари, лежат сажевые описи; в белках глаз, на носу, щеке и подбородке положены белильные высветления, губы написаны киноварью. Сверху положены прозрачные лессировки светло-коричневого цвета, формирующие объем и списывающие белильные высветления на тайной части лика. На изображении руки Нонны вся последовательность повторяется, но также виден формирующий теневую часть руки широкий мазок кистью, лежащий под основным охристым тоном личного. Лик Феофана написан по олову, покрытому свинцовыми белилами. Со временем они потеряли плотность и стали желтыми, утратив светоотражающую способность, что сделало лик темнее и глуше светящегося лика Нонны. Та же самая ситуация повторяется на изображении обнаженных ног Николая, частично лежащих на олове, а частично на левкасе. Похожий эффект от нижележащего олова можно увидеть

на иконе Богоматери Старорусской[3] начала XIII в. Левая рука Богородицы, которой она придерживает Младенца, частично находится на подложенном под одежды Спасителя олове, и лежащая на металле часть руки на несколько тонов темнее и имеет более теплый оттенок *(ил. 3)*.

В целом живопись клейма отсылает нас к романским источникам — вытянутые силуэты, характерный рисунок левой, дальней от нас руки Феофана: предплечье растет прямо из туловища, что можно видеть на ковре из Байё и других произведениях романского искусства. По цветовой гамме вся верхняя часть клейма сдержанная, цветовыми ударами служат киноварные нижние одежды Феофана, киноварное подножие трона учителя и крупные красные жемчуга на кайме одежд святого Николая, а также на подлокотниках трона. Кроме того, выделяется арка с киноварными описями, лежащими по охре. Вероятно, значительную роль должны были сыграть белые одежды Николая, а также многочисленные белые жемчуга, украшающие одежды, но потерявшие плотность белила не дают восстановить изначальную авторскую гамму.

Живопись на изображении правой руки святого в среднике иконы была частично утрачена в ходе предыдущего раскрытия. От среднего и указательного пальцев остался контур с частицами пигмента, однако остальная часть изображения, раскрытого в настоящее время, позволяет восстановить послойность живописи *(ил. 4)*. По оловянному фону положен подготовительный полупрозрачный слой. Все основные анатомические элементы руки выполнены крупно стертыми свинцовыми белилами, на которые нанесены полупрозрачные лессировки светлой охрой, формирующие объем. Описи пальцев красно-коричневого цвета. Живопись очень мягкая, как бы вырастающая из фона и не имеющая сильных контрастов за счет «списанности» всех светлых участков. Открытые белила были обнаружены только по внутреннему краю изображения ладони у большого пальца. Роль контура выполняют не привычные нам описи, а красно-коричневые лаковые лессировки, «вплавляющие» изображение в оловянный фон, который, скорее всего, изначально также был покрыт цветным лаком. Стоит отметить, что при визуальном исследовании лика Николая, изображенного в среднике иконы, в местах утрат авторского красочного слоя удалось изучить стратиграфию живописи. Под тремя слоями записей были обнаружены участки авторского красочного слоя, соответствующие живописным слоям на благословляющей руке святого.

Изображение одежд Николая тоже имеет свои особенности. Поруч сохранился фрагментарно, но можно утверждать, что он был выполнен лежащим по белильной подкладке красно-коричневым лаком, а украшали его исполненные красной, зеленой и белой темперой крупные каменья и жемчуга. Рукав также сохранился частично. Вероятно, по тонкому слою белил лежали более плотные высветления, а основные складки были выполнены красной охрой, затем все это было покрыто уже более светлым, чем

на поруче, лаком. В целом вся живопись руки святого должна была иметь звонкий, глубокий, насыщенный цвет, который ей придавали лаковые лессировки. Совсем иначе написана фелонь Николая. Подложкой для нее служит прозрачный слой красно-коричневого цвета, по нему проложены белила цветом от открытого до зеленоватого в смеси с ярь-медянкой. Слои белил различны по своей плотности, от полупрозрачных в теневых участках до максимально укрывистых на светах. Используя данные приемы, автор добивается тонких тональных и светотеневых переходов, складки на фелони получаются мягкими и живописными, в них отсутствует характерная для более поздних икон схематичность. Похожую картину мы можем наблюдать на иконе середины XIII столетия «Св. Николай Чудотворец» из Духова монастыря[4], где омофор святого написан по такому же принципу *(ил. 5)*. Кресты на фелони выполнены глубокой черной краской, лежащей в большом количестве коричневого связующего, и имеют свой собственный мелкосетчатый кракелюр. Иконописец использует принципиально различные подходы для обогащающих живопись лессировок. Этот прием требует отдельного изучения для понимания того, какую роль в живописи автора играло сочетание лежащих рядом звонких глубоких лаков и матовых лессировок и насколько этот эффект «скрадывался» покрывным лаком.

Обобщая информацию, полученную после раскрытия этого небольшого в масштабе иконы фрагмента живописи, можно сказать, что при изначально скромном наборе пигментов и сдержанной цветовой гамме художник максимально пользовался всеми доступными средствами по обогащению живописной структуры, «играл» с прозрачными и плотными участками живописи, использовал цветные лаки, умело расставлял цветовые и световые акценты. Характерные живописные и технологические признаки находят аналоги в одних из самых ранних произведений как древнерусской, так и византийской иконописи, хранящихся в коллекции Русского музея.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об иконе «Св. Николай Чудотворец, с житием» из села Матигоры см. в статье И. А. Антроповой, Д. Г. Пейчева в этом сборнике.

[2] Иллюстрацию см. там же.

[3] ГРМ, инв. № ДРЖ-2107. Размер: 100 × 81 × 3 см.

[4] ГРМ, инв. № ДРЖ-2778. Размер: 67,6 × 52,5 × 2,7 см.

1. Клеймо «Рождество св. Николая»

2. Лики Феофана и Нонны
с клейма «Приведение во учение»

3. Фрагмент иконы Богоматери Умиление
Старорусской

4. Фрагмент с изображением благословляющей
руки св. Николая из средника иконы

5. Сравнение складок на фелони св. Николая
на исследуемой иконе и омофора на иконе
св. Николая из Духова монастыря

УДК 7.025.4 DOI: 10.62625/2936.2024.49.30.004

Л. И. Давыдова, В. А. Клур

Научно-реставрационная работа по сохранению античной скульптуры Эрмитажа в 2018–2023 годах

Уже многие годы Отдел античного мира Эрмитажа занимается планомерной работой по реставрации скульптур, входящих в состав постоянных экспозиций. Работа эта осуществляется лабораторией научной реставрации скульптуры из мрамора и цветного камня (заведующая С. Л. Петрова) совместно с хранителями отдела. За последние пять лет в помещении лаборатории и непосредственно в залах греческого искусства V–IV вв. до н.э. реставратором высшей категории В. А. Клур были отреставрированы три монументальные скульптуры и несколько бюстов, такие как «Голова грека», «Бюст Геракла», «Голова героя» (хранитель Л. И. Давыдова). В целом работы были направлены на расчистку статуй от поверхностных загрязнений. Продолжалось и постоянное наблюдение за состоянием металлических креплений, в необходимых случаях выполнялось их удаление, а также расчистка, склейка и мастиковка швов в местах соединения скульптурных фрагментов.
Ключевые слова: античная скульптура; научная реставрация; Эрмитаж

Liudmila Davydova, Vera Klur

Scientific and Restoration Work on Preservation of the Antique Sculptures of the Hermitage in 2018–2023

For many years now, Department of Classical Antiquity of the State Hermitage Museum has been systematically working on the restoration of sculptures that are part of the permanent exhibition. This work is carried out by the Laboratory of the Scientific Restoration of Sculpture of Marble and Semi-Precious Stones (headed by S. Petrova) together with the curators of the department. Over the past five years, V. Klur, restorer of the highest category, has worked on three monumental sculptures and several busts, such as “Head of a Greek”, “Bust of Hercules”, “Head of a Hero” (curator — L. Davydova), both in the premises of the laboratory and directly in the halls of Greek art of the 5th–4th centuries BC. In general, conservation treatment was focused on cleaning the statues from surface contaminations. The state of metal fixing details inside marble has been under constant surveillance, if necessary, they were removed. The work also included cleaning, gluing and subsequently filling connecting joints of sculptural fragments with mastic compound.
Keywords: antique sculpture; scientific restoration; Hermitage

Уже многие годы Отдел античного мира Эрмитажа занимается планомерной работой по реставрации скульптур, входящих в состав постоянных экспозиций. Работа эта осуществляется лабораторией научной реставрации скульптуры из мрамора и цветного камня (заведующая С. Л. Петрова) совместно с хранителями отдела. За последние пять лет в помещении лаборатории и непосредственно в залах греческого искусства V–IV вв. до н. э. реставратором высшей категории В. А. Клур были отреставрированы из хранения старшего научного сотрудника Л. И. Давыдовой три монументальные скульптуры и несколько бюстов[1].

В целом работы были направлены на расчистку статуй от поверхностных загрязнений. Продолжалось и постоянное наблюдение за состоянием металлических креплений, в необходимых случаях выполнялось их удаление[2], а также расчистка, склейка и мастиковка швов в местах соединения скульптурных фрагментов.

Отчеты об этой работе периодически публиковались в реставрационных сборниках музея. О некоторых памятниках сообщалось в различных докладах и публикациях: так, о начавшейся еще до пандемии и законченной в 2020 г. реставрации статуи «Молящаяся», или так называемой Музы Анафи, упоминалось в статье, посвященной истории приобретения скульптуры [3, ил. 2]. В настоящее время ряд отреставрированных экспонатов включает в себя такие произведения, как «Голова грека», «Бюст Геракла», «Голова героя», а также две статуи Деметры[3]. Как правило, работы начинались с визуального исследования экспоната, а затем проводилось определение реставрационного задания, каждый этап которого тщательно фиксировался и сопровождался фотографированием предмета до реставрации, в процессе и после завершения работы. Что касается очистки поверхности, то она проводилась с применением обычных щадящих камень чистящих средств. Очистка старых, порой выкрошившихся швов велась с учетом состава мастиковочного материала. После очистки и новой мастиковки швы тонировались с использованием обратимых материалов.

В случаях, когда старые догипсовки отдельных небольших фрагментов убирались со скульптуры и вставал вопрос о новых дополнениях, решение принималось реставрационной комиссией с участием хранителей отдела.

В качестве одного из примеров реставрационного процесса, все этапы которого в последние годы вносятся реставратором в базу КАМИС, можно привести одну из последних работ, выполненных В. А. Клур. Речь идет о прекрасной мраморной голове *(ил. 1)*, так называемом Портрете грека, изображенном в фас, но с легким поворотом влево[4] [5, с. 39, № 7]. Вьющиеся короткие волосы плотной шапкой покрывают голову и виски, придавая лбу почти треугольную форму. Мелкими завитками показаны усы и густая борода, разделенная под нижней губой ровным пробором. Также отметим четкий рисунок бровей и глаз, прямой тонкий нос, красивый рот с чуть приоткрытой нижней губой, слегка напряженные мышцы шеи, как будто опухшие уши. Весь облик грека дышит спокойствием и благородством.

Портрет происходит из коллекции директора Банка Англии Лайда Брауна, приобретенной для Эрмитажа по указанию Екатерины II в 1784 г. В каталоге этого собрания, изданном в 1779 г. на итальянском языке — «Catalogo dei piu Scelti e Preziosi Marmi, che si conservano nella Galleria del Sigr Lyde Browne, cavaliere Inglese a Wimbledon, nella Contea di Surry. Londra, 1779» («Каталог самых отборных и драгоценных мраморов, которые хранятся в Галерее господина Лайда Брауна, английского дворянина в Уимблдоне, в графстве Суррей, собранных с большими затратами в течение 30 лет. Многие из них

прежде вызывали восхищение в знаменитейших галереях Рима. Лондон, 1779 г.»), — эта голова упомянута в разделе «Бюсты» под № 21: «Un altro [busto] di Servilio Ahala d'ugual merito, non vi manco il minimo pezzo» («Другой [бюст] Сервилия Ахала такого же достоинства, нет ни малейшего недостающего фрагмента») [2, с. 549]. Высокая оценка скульптуры была повторена хранителем Эрмитажа Г. Кизерицким в каталоге 1896 г. Описывая «Героя» (так он назвал эту голову, считая ее оригинальной греческой работой и датируя концом VI в. до н. э.), он уточняет, что это «один из самых выдающихся мраморов нашего музея» [4, с. 32, № 68]. Долгое время голова считалась иконографически близкой к произведениям греческого скульптора середины V в. до н. э. Мирона, к типу так называемого Дискобола (правда, с бородой). Именно такую атрибуцию этой головы, то есть как фрагмент одного из повторений мироновских произведений, еще в XIX в. предложил выдающийся немецкий исследователь А. Фуртвенглер, сравнив ее с изображением метателя диска [6, S. 353]. Впоследствии, однако, в ней вновь увидели портрет римлянина-тираноубийцы Сервилия Ахалы, жившего в 30-х гг. V в. до н. э. [7, S. 41–44]. Следует вспомнить и еще одно толкование памятника, а именно как изображение кулачного бойца, о чем писал О. Ф. Вальдгауер [1, с. 87, № 143; 8, Bd. I, Nr. 65, S. 76–77, Taf. XLII], подчеркивая особый поворот крепких мышц шеи и деформированность (расплющенность) ушей. Возможно, такое впечатление создавалось небрежной реставрацией сколов на ушах, которые действительно были частично повреждены и восстановлены с помощью наложенного сверху гипса.

И все же пластическое и иконографическое решение образа кажется более близким к греческим прототипам 60-х гг. V в. до н. э. Скульптура исполнена из мрамора, в отличие от бронзовых оригиналов Мирона. В ней вполне могла проявиться и самостоятельность римского копииста, изваявшего ее в конце I в. до н. э. Возможно, что он стремился создать чье-то портретное изображение, а не типический образ, как это делали греческие ваятели.

К моменту последней реставрации в базе данных КАМИС были отмечены все предыдущие реставрационные восполнения из мрамора: часть шеи, нос, верхняя часть головы. Реставрационные доделки ушных раковин, вероятно еще XVIII в., позднее были сняты. Поверхность мрамора и стыковочные швы между фрагментами были сильно загрязнены, и в них просматривалась потемневшая воско-канифольная мастика, которая частично высыпалась, а местами отсутствовала полностью: так, обнажились стыковочные швы на голове и на шее. На лице, волосах и шее были заметны мелкие нитяные трещины. Также были отмечены крупный скол в нижней части подставки и мелкие сколы по ее кромкам.

Необходимо было провести обеспыливание поверхности и удаление поверхностных загрязнений и темных пятен, расчистку стыковочных швов от воско-канифольной мастики и гипсовых наслоений. Затем швы следовало заново замастиковать и в отдельных случаях затонировать; также

было принято решение восполнить скол, находившийся в нижней части подставки.

Вид памятника до начала работы, в процессе реставрации *(ил. 2)* и после ее завершения тщательно фиксировался, все фотографии выкладывались в КАМИС. Каждый этап работ детально описывался. Сама реставрация шла в соответствии с поставленными задачами: мягкой кистью была обеспылена поверхность бюста; загрязнения удалялись водным раствором ПАВ и щетинными кистями, затем поверхность промывалась дистиллированной водой; темные пятна удалялись ватными тампонами, смоченными в этиловом спирте, и мягкими стирательными резинками. Расчистка стыковочных швов от старых мастиковок на голове и шее, крупной утраты в верхней части подставки с задней стороны, заполненной воско-канифольной мастикой, а также загрязненной трещины на подставке спереди производилась вручную с помощью скальпеля и ватных тампонов, смоченных в этиловом спирте.

В результате реставрационных работ были удалены поверхностные загрязнения. Дополнение на голове, темные пятна на лбу и правой щеке слегка затонированы. Стыковочные швы и трещина на подставке спереди замастикованы. Скол на подставке восполнен. Мастиковка стыковочных швов осуществлялась 7 %-ным раствором ПВБ (поливинилбутираль) в этиловом спирте с наполнителем из мраморной крошки с сухими пигментами: умброй натуральной и охрой золотистой. Скол на подставке был восполнен 10 %-ным раствором ПВБ в этиловом спирте с наполнителем из мраморной крошки с такими же сухими пигментами, как и для швов, то есть умброй натуральной и охрой золотистой.

После всех проведенных реставрационных работ памятник приобрел экспозиционный вид *(ил. 3)* и был выставлен в 118-м зале Нового Эрмитажа. Такая же тщательная реставрационная работа проводилась и с другими названными выше скульптурами из собрания Отдела античного мира Эрмитажа, украшающими сейчас залы музея.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Разумеется, объем выполняемых лабораторией работ гораздо больше, но поскольку основное собрание античной скульптуры Эрмитажа распределено между тремя хранителями, в этой статье речь пойдет о реставрации скульптуры только из хранения старшего научного сотрудника Л. И. Давыдовой.

[2] Например, удаление железного пирона, соединявшего фаланги пальцев на правой руке Молящейся (инв. № ГР 4942).

[3] Инв. № ГР 13; ГР 3025; ГР 29; ГР 3013; ГР 4182. Однако хотелось бы обратить внимание читателей на два важных, на наш взгляд, вопроса, которые в силу ограниченности объема статьи здесь не обсуждаются, но их следует хотя бы обозначить, а именно: как долго может сохраняться цельным реставрационный вид экспоната, а если он меняется, каковы могут быть тому причины? Чтобы пояснить, о чем идет речь, напомним, что после того, как в 80-е гг. прошлого столетия были приведены в экспозиционный вид, то есть очищены от поверхностных загрязнений мраморные статуэтки детей из зала эллинистического искусства, на них со временем стали проявляться коричневые пятна,

указывающие либо на вероятное нахождение внутри фрагментов бронзовых креплений, либо на проявившуюся определенную структуру камня с большим содержанием железа, либо, что тоже невозможно отрицать, на влияние экологических факторов. Эти вопросы, безусловно, требуют отдельного рассмотрения.

[4] Инв. № ГР 13. Голова грека. Римская работа начала I в. по греческим образцам 460–450-х гг. до н. э. Мрамор. Высота 27,3 см. Государственный Эрмитаж.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. Пг. : Брокгауз-Ефрон, 1923. 172 с.

2. *Васильчиков А. А.* Произведения Рафаэля Санти, находящиеся в России // Вестник изящных искусств / Имп. Акад. художеств. СПб., 1883. Т. 1. Вып. 1.

3. *Давыдова Л. И.* Статуя Музы с острова Анафи в собрании Эрмитажа: к истории приобретения // Сообщения Государственного Эрмитажа. [Вып.] 80. СПб., 2022. С. 30–46.

4. *Кизерицкий Г.* Музей древней скульптуры: [каталог] / Имп. Эрмитаж. 3-е изд. СПб., 1896. 200 с.

5. *Саверкина И. И.* Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. Оригиналы и римские копии: каталог. Л. : Искусство, 1986. 160 с.

6. *Furtwängler A.* Meisterwerke der griechischen Plastik. Leipzig; Berlin, 1893. 767 S.

7. *Hafner G.* Bildnisse des 5. Jhr. v. Chr. aus Rom and Etrurien // RM (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung). Mainz, 1969. № 76. S. 14–50.

8. *Waldhauer O.* Die antiken Skulpturen der Ermitage. Berlin; Leipzig, 1928–1936. Bd. I–III.

1

2

3

Голова грека. I в.
Государственный Эрмитаж

1. До реставрации
2. В процессе реставрации
3. После реставрации

УДК 7.02:75 DOI: 10.62625/5632.2024.64.39.005

М. В. Лапшин

«Венера и Амур» Лукаса Кранаха Старшего: исследования и реставрация

В статье говорится об особенностях недавней реставрации шедевра Эрмитажа — картины «Венера и Амур» Лукаса Кранаха Старшего (1509, инв. № ГЭ 680). Раскрытию предшествовал детальный анализ состояния сохранности авторского красочного слоя и использованных материалов.
Ключевые слова: Лукас Кранах Старший; масляная живопись; перевод на новую основу; технико-технологические исследования; раскрытие произведений живописи; Государственный Эрмитаж

Maxim Lapshin

Lucas Cranach the Elder's "Venus and Cupid": Technical Study and Restoration

This article is about the features of the recent restoration of the Hermitage masterpiece — the painting "Venus and Cupid" by Lucas Cranach the Elder (1509, inventory No. ГЭ 680). Detailed analysis of the condition of the author's paint layer and used materials preceded the practical treatment.
Keywords: Lucas Cranach the Elder; oil painting; transfer to a new foundation; technical examination; cleaning of painting; State Hermitage Museum

Шедевр Лукаса Кранаха Старшего «Венера и Амур» пришел в Эрмитаж из коллекции Генриха фон Брюля в 1769 г. на доске, но уже отреставрированный, с увеличенным за счет приставок форматом: 235 × 102 см; изначальный авторский размер примерно 170,5 × 84 см. Архивное дело № 56 «О реставрации эрмитажных картин 1849–1850 гг.» содержит «Реестр картинам, нуждающимся в реставрации» за 1849 г., с указанием, что «Л. Кранаха „Венера и Амур“ из V кладовой нуждается в паркетаже» [1, л. 14]. Паркетаж, судя по всему, не устанавливался. Однако состояние сохранности картины вызывало беспокойство и стало причиной применения радикального средства консервации XIX в. — перевода с дерева на холст. В смете реставратора Федора Табунцова от 10 мая 1850 г. говорится: «№ 358. Луки Кранаха „Венера с купидоном“ 24 фута. Переложить, снять лак и живописные исправления. Серебром 101 руб. 64 коп.» [1, л. 65]. Надпись на тыльной стороне картины указывает: «Переложена с дерева на холст в 1850 г. Эрмитажный реставратор Ф. Гурский». Почему при переводе не стали возвращаться к авторскому формату, неизвестно, но оставленные реставрационные приставки теперь интересны как часть истории бытования произведения.

В архиве лаборатории научной реставрации станковой живописи Государственного Эрмитажа (ЛНРСтЖ) зафиксировано три свидетельства о реставрации картины: № 4460 (1949–1950); № 11200 (1972) и № 4067 (1983).

Реставрационные операции на картине сводились к восстановлению старого лака, отмечалось и его искажающее влияние на тональность и колорит произведения. В ходе реставрации в 1949–1950 гг. П. И. Костровым проведена исследовательская работа по определению авторского формата картины, содержащая ценные наблюдения и выводы о состоянии сохранности произведения. Результаты опубликованы в номере VI «Сообщений Государственного Эрмитажа» за 1954 г., а с 1953 г. «Венера и Амур» выставляется в раме с маской, закрывающей поздние дополнения.

Несмотря на 174 года, отделяющие нас от последней кардинальной реставрации картины (1850), удовлетворительное состояние изящного раздвижного подрамника и натяжение переводного холста не предполагали никаких консервационных мероприятий с нашей стороны. Основную реставрационную проблему представляли старые записи, почти целиком перекрывавшие авторский красочный слой на фоне, изображении стоп Венеры и земли. Глубинная деструкция лака и записей регулярно проявлялась как побеление и помутнение различных участков, придавая изначально черному фону более светлый оливковый тон. Фигуры Венеры и Амура, напротив, были запачканы потемневшими и обесцветившимися со временем старыми записями. В завершение сформировавшийся на поверхности слой покровной смолы постепенно деградировал, изменив подлинный колорит, и, достигнув изрядной толщины, снивелировал фактуру произведения.

Можно предположить, что все перечисленные искажения оригинального визуального образа (родом по меньшей мере из первой половины XVIII в. и относятся еще ко времени увеличения формата произведения за счет приставок) оказывали существенное влияние на восприятие и оценку «Венеры и Амура» в разные исторические периоды.

Язвительный граф Эрнест Иоганн фон Миних занижал художественный уровень произведения, указывая: «Эта неинтересная картина не имеет других достоинств, кроме своей древности. Ее дата — 1509 год. На дереве. Высотой: 3 аршина 5 вершков, шириной: 1 аршин, 7 вершков»[1]. Хранитель немецкой живописи Эрмитажа М. П. Гарлова, в свою очередь, приводила мнение современного искусствоведа Клауса Гримма, считавшего, что «Венера и Амур» — продукция мастерской, а Кранаху Старшему принадлежат «замысел, эскизы и подпись» [3, с. 72].

Наша научная реставрация картины подразумевала раскрытие авторской живописи, обязательное изучение состояния сохранности оригинала и выяснение особенностей процесса создания произведения.

В Эрмитаже провели полную рентгеновскую съемку картины[2]. Слой свинцовых белил, использованных в новом переводном грунте, поглощает рентгеновское излучение, визуально перебивая тонкую живопись, выполненную также со свинцовыми белилами, мешая воспринимать художественные нюансы. Однако ранние повреждения красочного слоя оказались отчетливо визуализированы: многочисленные старые утраты, расположенные на

фоне и фигурах, имели четкие границы и не противоречили дальнейшему раскрытию произведения. Следует сказать, что стало заметно исправление текста надписи на фоне, где слово «POSSIDEAT» первоначально было написано через А в первом слоге[3] *(ил. 1)*.

Самые интересные результаты показала инфракрасная рефлектография картины[4] *(ил. 2)*. Первый кистевой композиционный набросок, исполненный очень свободно, изображал Венеру правой рукой закрывающей глаза Амуру. Изменения первоначального замысла и легкость, с которой намечены контуры фигур, позволяют говорить о том, что композиция возникла сразу на доске, а не механически переводилась (например, с картона). Место подписи мастер закомпоновал сразу, наметив квадрат той же черной краской, что и остальные контуры рисунка. Перейдя к живописи, художник переделал иллюстративное «Любовь слепа» и заменил движение: Венера то ли сдерживает порыв Амура, то ли только готовится перекрыть ему обзор. Кроме того, изменился поворот головы и положение правых ног у Амура и Венеры. Чтобы утверждать с уверенностью, что ноги переписаны, пришлось прибегнуть к взятию проб для микрошлифов. Сопоставление рентгенограммы и съемки в ИК-лучах ничего не давало, поскольку переводной грунт со свинцовыми белилами экранировал, делая живописные исправления нечитаемыми. Для реставрационных задач собирались ограничиться только анализом лака (два образца), но в итоге решили подготовить и исследовать еще четыре микропробы красочного слоя[5]. В результате выявленные под верхними слоями живописи белила с охрой подтверждали то, что ногу Венеры действительно вначале написали (хотя бы в подмалевке), а потом переделали, переписав поверх.

Удостоверившись, что сохранность картины «Венера и Амур» хотя и далеко не идеальная, но позволяет приступить к раскрытию *(ил. 3)*, после серии успешных пробных тестов на разных участках изображения работа началась[6].

К сожалению, в процессе реставрации выявился негативный аспект бытования картины: изображение волос на лобке Венеры когда-то очень тщательно удалили, почти полностью соскоблив верхний слой живописи. Нет сомнений, что это было сделано специально, поскольку тончайшие детали — ресницы и брови персонажей — сохранились великолепно. Остальные находки, наоборот, обрадовали. Одинаковый до реставрации желто-коричневый тон обнаженных тел уступил место тонкому живописному решению, построенному на нюансах: Амур оказался по сравнению с Венерой чуть более розовым, проявились глубокие лессировки в тенях и мягкий, светящийся изнутри инкарнат. На колчане Амура стали видны неразличимые до реставрации светлые круглые клепки (а может быть, и просто узор в горошек?).

Особенно стоит отметить выявившееся авторское изображение пальцев правой ноги Венеры. Считалось, что оригинального красочного слоя там не сохранилось, но раскрывшиеся в ходе реставрации пальцы и фрагмент земли,

написанные художником, подтвердили ошибочность этого предположения, что является несомненной удачей. Реставрация возвратила фону исходный черный цвет (лак и записи придавали ему коричнево-зеленый оттенок), но вместе с этим обнажились и старые утраты белого цвета, устанавливавшие в пространстве картины новые пластические отношения. Все повреждения требовали ретуши, чтобы соответствовать состоянию лучше сохранившихся участков живописи и избавить картину от неожиданного визуального эффекта ночной метели. Новыми реставрационными тонировками под цвет и тон раскрытой авторской живописи корректировались и несколько сантиметров записи на приставках, выглядывающие из-под маски рамы[7].

После восполнения повреждений красочного слоя «Венере и Амуру» вернулась цельность визуального восприятия *(ил. 5)*, а сам отреставрированный шедевр вернулся обратно в Петровскую галерею Малого Эрмитажа. Если бы Миних увидел раскрывшиеся сейчас художественные качества живописи, возможно, он перестал бы считать картину «неинтересной». Результаты исследований, полученные в процессе реставрации, выявленные изменения первоначального замысла и особенности исполнения позволяют предполагать куда более существенную роль Лукаса Кранаха Старшего в работе над «Венерой и Амуром», нежели «замысел, эскизы и подпись». Присоединимся к мнению А. Бенуа, который считал, что из представленных в собрании великих немецких живописцев «больше всего посчастливилось Эрмитажу с Лукасом Кранахом» [2].

Автор благодарит М. П. Гарлову и В. А. Коробова за всестороннюю поддержку в процессе реставрации произведения. Приносим отдельную благодарность К. Б. Калининой и С. В. Хаврину, выполнявшим технико-технологические исследования картины, и всем коллегам за их добрые советы и свежий взгляд на решения реставрационных проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Приведенными архивными сведениями из второго (еще не изданного) тома «Каталога картин, находящихся в галереях, салонах и кабинетах Императорского дворца. 1773–1783 гг.» Э. фон Миниха поделилась М. П. Гарлова.

[2] Рентгенографическое исследование картины проведено в Отделе научно-технологической экспертизы Эрмитажа заместителем заведующего отделом С. В. Хавриным.

[3] Свой соблазнительный образ Кранах сопроводил предостерегающей надписью: «Pelle Cupidineos toto conamine Iuxus / Ne tua possideat pectora ceca venus» («Всеми силами гони Купидоново сладострастие, / Иначе твоей ослепленной душой овладеет Венера»).

[4] Инфракрасная рефлектография выполнялась в ЛНРСтЖ автором статьи (камера Osiris, длина волны 0,9–1,7 мкм).

[5] Исследования микропроб проводились в ЛНРСтЖ ведущим научным сотрудником К. Б. Калининой с помощью микроскопа Hitachi TM 300 с энергодисперсионным микроанализатором и поляризационного микроскопа Zeiss Axio Scope A1 с камерой Axio Cam HRc в видимом и УФ-спектрах (Архив ЛНРСтЖ, заключение № 261). Наполнитель оригинального грунта — мел природного происхождения (обнаружены остатки кокколитов).

Пигменты: свинцовые белила, охра, черный органический пигмент. Переводной грунт состоит из двух слоев: нижний толстый — свинцовые белила, верхний тонкий — разнится по пигментному составу и тону в зависимости от места. Под светлыми участками живописи оттенок светлый, на темных темный. Анализ состава связующего красочных слоев и грунта выполнен на газовом хромато-масс-спектрометре Agilent 7890 B/5977 (Архив ЛНРСтЖ, заключение № 265). Связующим красочных слоев является масло — ореховое и льняное. В лаке в основном содержится природная смола (мастикс), масло, присутствует канифоль, венецианский терпентин. В переводном грунте обнаружено маковое масло.

[6] Для раскрытия использовались: терпентин Kremer, этанол, изопропанол, метоксипропанол, 1-метил-2-пирролидон, диметилформамид, а также гель на основе 1-метил-2-пирролидона, изготовленный по рецепту Ричарда Вольберса художником-реставратором ЛНРСтЖ А. В. Цветковым.

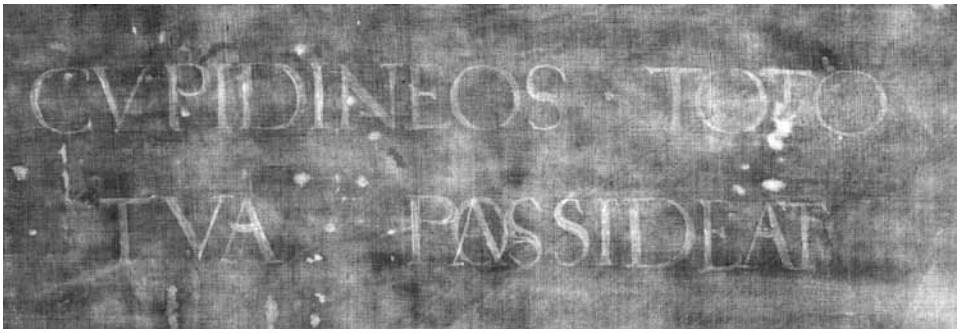
[7] Для восполнения утрат красочного слоя применялись тонкотертые пигменты, смешанные нами со смолой Laropal A 81, и готовые реставрационные краски Gamblin. Чтобы тонировки на изображении черного фона (в том числе необходимый заход на законсервированные приставки) получились похожими на раскрытый авторский красочный слой, по совету художника-реставратора ЛНРСтЖ С. Н. Богданова использовалась специально сделанная им лессировочная краска, состоящая из пигмента — битума фирмы Zecchi на мастичном лаке.

БИБЛИОГРАФИЯ

1 Архив ГЭ. Ф. 1. Оп. 2. Д. 56. 1849 г.

2. *Бенуа А. Н.* Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. 1960 // [Электронная библиотека]. URL: https://www.rulit.me/books/putevoditel-po-kartinnoj-galereeimperatorskogo-ermitazha-read-278223-120.html (дата обращения: 21.08.2024).

3. Кранахи. Между Ренессансом и маньеризмом : каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 276 с. : ил.



1

2

3

Исследование и реставрация картины Лукаса Кранаха Старшего «Венера и Амур» (1509)

1. Рентгенограмма до реставрации. Фрагмент

2. ИК-рефлектограмма до реставрации, со схематичной прорисовкой авторских изменений: желтым — переделки на стадии рисунка, зеленым — в процессе живописи

3. Общий вид картины до реставрации

4

5

Исследование и реставрация картины Лукаса Кранаха Старшего «Венера и Амур». 1509

4. Общий вид картины в процессе раскрытия с контрольными участками

5. Общий вид картины после реставрации

6. Съемка в УФ-лучах. Общий вид картины с пробным раскрытием

7. Съемка в УФ-лучах. Общий вид в процессе раскрытия с контрольными участками

6

7

УДК 002:7.025.3 DOI: 10.62625/3524.2024.47.72.006

Н. И. Подгорная, Е. С. Трепова

Предреставрационное обследование и разработка программы консервации книги «L'Histoire Naturelle» из коллекции «Россика» Российской национальной библиотеки

Представлены результаты визуальной и инструментальной оценки состояния документа — книги конца XVIII в., имеющей значительные механические и биологические повреждения. По результатам оценки даны необходимые рекомендации по реставрации.
Ключевые слова: документ; механические повреждения; биологические повреждения; консервация; реставрация

Natalia Podgornaya, Ekaterina Trepova

Pre-restoration Survey and Development of the Conservation Program of the Book "L'Histoire Naturelle" from the "Rossika" Collection of the National Library of Russia

The results of visual and instrumental assessment of the condition of the document — book of the late 18th century, which has significant mechanical and biological damage, are presented. Based on the results of the assessment, the necessary recommendations for restoration are given.
Keywords: document; mechanical damage; biological damage; conservation; restoration

Детальное обследование документа, поступающего из фонда библиотеки на реставрацию, позволяет оценить его состояние, осуществить работы по обеспечению его сохранности с максимальным сохранением подлинности объекта и соблюдением этических норм консервации, основанных на принципах необходимости и достаточности, дифференцированного подхода к консервации документов и минимального вмешательства в их структуру.

В Федеральный центр консервации библиотечных фондов Российской национальной библиотеки из коллекции «Россика» поступила на реставрацию книга «L'Histoire Naturelle» Жоржа Луи Леклерка де Бюффона (Georges-Louis Leclerc de Buffon), изданная в 1799 г., объемом 319 страниц, в кожаном переплете с иллюстрациями и декоративными элементами в виде гравюр, выполненными в технике глубокой печати.

Техника печати идентифицирована при осмотре иллюстраций: хорошо заметен выпуклый рельеф красочного слоя на лицевой стороне, на оборотной стороне просматривается рельеф рисунка и рамки [6].

Реставрации книги предшествовало обследование в соответствии со следующим планом. Визуальная оценка сохранности материала носителя информации, материала записи информации, блока и переплета по степени повреждений различного вида: механических, физико-химических, биологических.

Инструментальные исследования документа:

— определение микробиологической зараженности документа;

— определение состава по волокну;

— определение значения pH.

Разработка рекомендаций по консервации книги.

Оценка повреждений выполнена по следующей системе: сильные, умеренные, слабые, повреждений нет. По совокупности всех видов повреждений определяется общая сохранность документа (удовлетворительная или неудовлетворительная) [2].

Из механических повреждений носителя информации отмечена сильная деформация. Причина — намокание листов: деформация имела место в местах затеков. Разрывы характерны в большей степени для выпадающих листов, в основном повреждения оценены как слабые. Имели место заломы как углов, так и по площади всего листа. Степень механических повреждений охарактеризована как умеренная.

Физико-химические повреждения представлены в основном затеками, которые имелись на всех листах документа, в целом повреждение можно характеризовать как сильное. В небольшом количестве присутствовали пятна желтого цвета различной природы. Отмечено сильное общее загрязнение, следствием которого можно считать изменение цвета и пожелтение листов бумаги. Фоксинги, деструкция, утраты, вызванные окислительными, гидролитическими, фотохимическими процессами, отсутствуют.

Видимые биологические повреждения характеризуются обильным плесневым налетом, пигментацией (в основном серо-зеленого, бурого и розового цветов) и биологической деструкцией бумаги, которая отмечена у значительной части листов. В целом повреждение оценено как сильное. Повреждения насекомыми и грызунами не обнаружены.

Сохранность материала носителя информации за счет значительных биологических повреждений следует охарактеризовать как неудовлетворительную.

Основным повреждением материала записи информации — черной печатной краски — является слабое побурение и переход на оборот листа. Сохранность материала записи информации оценена как удовлетворительная.

Переплет альбома имеет кожаное крытье, декорированное золотым тиснением, крышки переплета изготовлены из картона, обрез естественный. Из повреждений блока и переплета отмечены умеренная деформация блока и крышек, сильное биологическое повреждение материала крышки и форзацев, загрязнение и потертости крытья, трещины вдоль корешка. Причина большинства перечисленных повреждений также намокание. Отсутствуют такие повреждения, как выпадение тетрадей, нарушение шитья, утраты фрагментов крышки переплета. Развитие микроскопических грибов

привело к сцементированию и значительной порче листов книжного блока и форзаца. Сохранность блока и переплета книги при хорошей сохранности материала крытья из-за биологических повреждений оценена как неудовлетворительная.

Общая сохранность книги по совокупности повреждений материала носителя информации, материала записи, блока и переплета информации определена как неудовлетворительная. Это значит, что велика вероятность дальнейшего повреждения в процессе хранения и использования.

Для разработки подробных рекомендаций по консервации и характеру реставрационного вмешательства данного документа выполнены дополнительные инструментальные исследования.

С целью определения количества жизнеспособных микроорганизмов (в частности, микроскопических грибов) на поверхности документа с обнаруженных повреждений отбирали пробы методом отпечатков [5]. Стерильные влажные диски фильтровальной бумаги площадью 0,09 дм^2 прикладывали к поверхности документа, затем помещали на агаризованную питательную среду в чашках Петри на 1 час, после чего удаляли. Чашки Петри выдерживали в термостате в течение 7–10 суток при температуре 29 °С. В качестве питательной среды использовали селективную агаризованную среду дихлорана глицерола (DG 18), предназначенную для выделения ксеротолерантных грибов, поскольку нахождение документа в хранилище зачастую связано с длительными периодами низкой влажности воздуха [4]. Число выросших на чашке колоний микроорганизмов, характеризующих количество колониеобразующих единиц, пересчитывается на 1 дм^2 поверхности документа (КОЕ/дм^2). Количество микроорганизмов на вертикальных и горизонтальных наружных поверхностях документов не должно превышать 25 и 50 КОЕ/дм^2 соответственно, на внутренних частях документа не должно превышать 25 КОЕ/дм^2 [5]. Результаты микробиологического анализа показали, что налеты и загрязнения, видимые невооруженным глазом, на поверхности обследованного альбома нежизнеспособны.

Таким образом, ввиду отсутствия жизнеспособных микроорганизмов на поверхности документа, можно утверждать, что предреставрационные мероприятия не должны включать дезинфекционную обработку с использованием биоцида и можно ограничиться сухой чисткой.

Состав по волокну определяли в соответствии с ГОСТ 7500-85 «Бумага и картон. Методы определения состава по волокну» [1]. Образцы волокон бумаги листов книги и картона крышек окрашивались реактивом Херцберга (раствор хлор-цинк-йода), применяемым для первичной идентификации природных волокон. Окрашивание в красно-оранжевый цвет и морфологические признаки волокна бумаги всех видов и картона крышек характерны для текстильных лубяных волокон. В парах йода проклеивающее вещество окрашивается в синий цвет, что свидетельствует о его растительном происхождении. Полученные данные позволят в процессе реставрации при не-

обходимости выбрать допустимые для данной бумаги методы отбеливания и реставрационные материалы.

Значение pH определяли контактным способом pH-метром Hanna 211 с плоским стеклянным электродом на следующих объектах: кожа переплета, картон крышек переплета, бумага форзаца, бумага листов на участках без повреждений и с повреждениями [3].

Кожа переплета имела следующие значения pH: внешняя сторона переплета, участки без повреждений — 5,2, участки с повреждениями — 5,0, внутренняя сторона переплета — 4,8.

Картон крышки переплета на участках без повреждений имел значения pH 5,9, на участках с биологической деструкцией — 5,7.

Значения pH на различных участках страниц книги следующие: без повреждений — 6,0, на участках с пигментацией розового цвета — 5,6, с пигментацией серо-зеленого цвета — 5,1, с пигментацией бурого цвета — 5,2, на участках с желтыми пятнами — 4,7. На листах форзаца практически не было неповрежденных участков, значение pH составило 5,3.

Данные измерения значения pH на поврежденных участках документа указывают на способность к кислотообразованию у микромицетов во время активной фазы их развития, однако, учитывая незначительную разницу в значениях кислотности поврежденных и неповрежденных участков, в ближайшее время можно ограничиться наблюдением и периодическим осмотром документа.

По результатам обследования даны следующие рекомендации:

— удаление плесневых налетов сухим способом при помощи флейца или реставрационного пылесоса;

— реставрация материала носителя информации с обязательным сохранением морфологии листов с иллюстрациями и элементами декора;

— стабилизация кожи крытья;

— реставрация переплета с заменой крышки и форзацов, но с сохранением оригинального крытья;

— изготовление контейнера из картона для фазовой консервации памятников культуры на целлюлозосодержащей основе для последующего хранения книги в фонде.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГОСТ 7500-85. Бумага и картон. Методы определения состава по волокну. М. : Изд-во стандартов, 1987. 48 с.

2. Добрусина С. А., Саноцкий В. И., Чернина Е. С. Экспертиза состояния и паспортизация библиотечных фондов : учеб. пособие. СПб. : РНБ, 2005. 32 с.

3. Мамаева Н. Ю., Великова Т. Д. Инструкция по измерению pH контактным методом // Лабораторные методики и технологические инструкции по практической консервации документов. СПб. : РНБ, 2019. С. 235–241.

4. Микроскопические грибы в воздушной среде Санкт-Петербурга / Е. В. Богомолова, Т. Д. Великова, А. Г. Горяева и др. СПб. : Химиздат, 2012. 215 с.

5. *Попихина Е. А., Великова Т. Д.* Микробиологическое состояние документов. // Комплексное обследование книгохранилищ: метод. пособие. СПб. : РНБ, 2007. С. 147–160.

6. *Рузин В. И.* Краткие сведения о технике исполнения углубленной гравюры: практич. пособие по распознаванию оттисков и определению манер глубокой печати по внешним признакам. Владимир, 2001. 40 с. (Техника современной печати в искусстве графики; Вып. 1).

УДК 7.025.5 DOI: 10.62625/3873.2024.71.29.007

С. Е. Маринкович (Шпаковская)

Опыт реконструкции утраченных икон XVIII века из Апостольского иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве

В статье автор описывает ход работы над научной реконструкцией утраченных икон цокольного ряда Апостольского иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Автор использует искусствоведческий, иконографический и стилистический методы реконструкции. Акцентируется внимание на малоизученности стиля и техники иконописи XVIII в., приводятся аргументы, объясняющие художественное решение выполненных реконструкций икон. Данная статья будет полезна искусствоведам, иконописцам и реставраторам.
Ключевые слова: научная реконструкция иконы; русское искусство XVII–XVIII вв.; иконографический подлинник; Смоленский собор в Москве; придел Прохора и Никанора; богословие русской иконописи; икона барокко; западные влияния; Библия Пискатора

Svetlana Marinkovich (Shpakovskaya)

The Experience of Reconstruction of Lost Icons of the 18th Century from the Apostolic Iconostasis of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent in Moscow

In the article, the author describes the progress of work on the scientific reconstruction of the lost icons of the basement of the Apostolic iconostasis in the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent. The author uses art criticism, iconographic and stylistic methods of reconstruction. Attention is focused on the little-studied style and technique of icon painting of the 18th century; arguments explaining the artistic solution of the completed reconstructions of icons are given. This article will be useful to art historians, icon painters and restorers.
Keywords: scientific reconstruction of icons; Russian art of the 17th–18th century; iconographic original; Smolensk Cathedral in Moscow; altar of Prokhor and Nicanor; theology of Russian icon painting; baroque icon; western influences; the Piscator Bible

Реконструкция объектов культурного наследия — сложный процесс, требующий взаимодействия большого числа специалистов разных областей: реставраторов различной специализации, художников, искусствоведов, технологов. В том случае, если объект передан в ведение Церкви и задействован в проведении богослужений, также становится необходимым учитывать мнение священнослужителей. Продолжается дискуссия о месте хранения памятников церковного искусства. Много сложностей возникает во взаимоотношениях Церкви и учреждений культуры при совместном пользовании объектами культурного наследия. А при принятии решения о передаче произведений искусства в музей из действующего храма соответственно появляется проблема сохранения исторического облика, стилистического единства литургического пространства. Наряду с этими вопросами часто возникает необходимость восполнения утраченных элементов памятников

(фрагментов резьбы, недостающих икон иконостаса) и т. п. Во всех перечисленных случаях всегда остро встают вопросы этики, стиля, профессионального уровня реставраторов, художников, искусствоведов.

Особую сложность представляет воссоздание икон, информации о которых почти не сохранилось. Многообразие стилей живописи, существовавших на рубеже XVII–XVIII вв., затрудняет поиск художественного решения реконструкции. В эту эпоху, наряду с иконописными традициями, поддерживающимися мастерами Оружейной палаты, под влиянием западного искусства зарождается и активно развивается новое направление — так называемая живописная икона. Два этих направления на протяжении всего Нового времени сосуществуют, иногда сближаясь и оказывая заметное влияние друг на друга.

Иконы, созданные в традиционном стиле, сохраняют условность художественного языка и основываются на характерных для русской школы технике и технологии. В то же время развивается так называемое живоподобие. Это направление берет начало в масляной живописи на библейские сюжеты и, благодаря европейскому стилистическому воздействию, усваивает отдельные формальные приемы «светского» барокко и рококо.

Данная статья посвящена описанию процесса работы по воссозданию икон цокольного ряда иконостаса Апостольского придела (в честь святых апостолов Прохора и Никанора) Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве. Современный вид Софийский и Апостольский восточные приделы приобрели во время правления царевны Софьи. Как сообщает М. М. Шведова, в этот период «обрамляющая четверик галерея сильно перестраивается. Переделки привели к исчезновению двух западных приделов, названия которых не сохранились в источниках. Два восточных придела — Апостольский и Софийский — были опущены со сводов в основной объем галереи. Тогда же в диаконнике собора появляется новый миниатюрный придел архангела Гавриила. В 80-е гг. XVII в. во всех трех приделах мастерами Оружейной палаты были поставлены новые иконостасы. Ни один из них, к сожалению, не сохранился полностью» [8]. «Скорее всего, в документе речь идет об иконостасе 1685 г., выполненном Ф. Зубовым „со товарищи и ученики“. Из столбцов Оружейной палаты следует, что этот мастер возглавлял работы по изготовлению иконостасов в Софийский и Апостольский приделы» [8].

М. М. Шведовой в фондах Государственного исторического музея (ГИМ) обнаружен стеклянный диапозитив, изображающий Апостольский придел и дающий представление о том, как выглядел иконостас *(ил. 1)*. «Иконы трех верхних рядов обоих иконостасов находятся в собрании музея (ГИМ. — *С. М.*). Их писали известные иконописцы Оружейной палаты — Федор Зубов, Никифор Бовыкин, Федор Нянин, Сергей Рожков и другие» [8]. Возможно, этими мастерами были написаны иконы цокольного ряда. Есть вероятность и более позднего относительно живописи верхних рядов их написания. Оба медальона Апостольского придела на сегодняшний день считаются утраченными.

С сохранившегося изображения диапозитива невозможно определить сюжеты икон. Очевидно, что это были пейзажные композиции с фигурами. Можно предположить, что изображения были выполнены в «живописной» манере, в отличие от более каноничного способа написания икон верхних рядов. Предложенные методическим советом варианты изображений цокольного ряда этого периода, а именно «Еллинские мудрецы», как в церкви Св. Троицы в Останкине, или Сивиллы, которые, по сохранившимся сведениям, были написаны в подместном ряде иконостаса Вознесенского собора Вознесенского монастыря[1], были отвергнуты представителями монастыря.

Руководствуясь иконографической логикой, совет в итоге принял решение посвятить один из сюжетов апостолу Филиппу (апостол от семидесяти). Композиция известна по иконе «Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской» рубежа XVII–XVIII вв. (по новым сведениям, возможна датировка иконы рубежом XVIII–XIX вв.[2]) из Государственного Русского музея *(ил. 2)* и восходит иконографически к гравюре из Библии Пискатора *(ил. 3)*.

Данное решение обусловлено тем, что на дьяконских вратах Апостольского иконостаса были изображены архидьякон Стефан и апостол Филипп. Придел посвящен апостолам от семидесяти Прохору и Никанору, которые вместе с Филиппом входили также в число семи святых диаконов. Что касается выбора композиции для второй иконы, то излюбленным сюжетом этого времени в декорации иконостаса был «Христос и самарянка у колодца». Обе иконы могут быть иконографически объединены цитатой из Послания апостола Павла к колоссянам, говорящей о том, что свет Христов просвещает всех: «где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» (Кол 3:11).

Сложным моментом представлялся и подбор образцов, поскольку художественная задача состояла в том, чтобы достичь стилистического и колористического единства изображений, тогда как имеющиеся аналоги икон соответствующего периода с этими сюжетами исполнены в разной манере. Например, упомянутая выше икона «Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской» написана в более канонической (иконной) манере, а «Христос и самарянка у колодца» (середина XVIII в., ГТГ) *(ил. 4)* — в более «живописной» (картинной). Тем не менее авторы обеих икон руководствовались гравюрами из Библии Пискатора *(ил. 3, 5)*. Таким образом, объединяющей основой для написания новых икон стало обращение к этому источнику.

Следующая задача, которую необходимо было решить автору реконструкций как художнику, — определить стилистическую и пластическую разницу между гравюрами и иконами с одним и тем же сюжетом. Предстояло понять, каким образом русские мастера перерабатывали информацию из западноевропейских источников, приводили ее в соответствие с православным вероисповеданием и принципами отечественного иконописания. Уникальность данной работы заключалась в том, что иконное письмо барочного периода и в принципе живопись рубежа XVII–XVIII вв. недостаточно изучены

не столько с искусствоведческой точки зрения, сколько с технической. Иконописание в данном стиле не развито среди современных авторов, более того, к церковной живописи этого периода в среде иконописцев сложилось негативное отношение. Иконопись конца XVII — начала XIX в. с легкой руки искусствоведов и богословов прошлого названа «упадком». В подавляющем большинстве современных иконописных школ период церковного искусства после второй половины XVII в. вообще не изучается, что приводит к отсутствию накопленных знаний о технике, пигментах, сюжетах икон.

Автору данной статьи как художнику-практику и специалисту по научной реконструкции живописи в процессе работы удалось сделать ряд наблюдений и открытий, касающихся изобразительных решений русских мастеров эпохи барокко.

В качестве материала для написания икон реставрационным советом были выбраны темперные краски на акриловой основе как наиболее резистентные к биоповреждениям и стабильные при перепадах температурно-влажностного режима, постоянство которого сложно обеспечить в действующем храме. Для золотопробельной разделки использовалось твореное золото. Основа для живописи — деревянная доска с врезными шпонками, паволока, левкас.

В процессе исследования образцов было обнаружено, что, работая в светотеневой манере, мастера придерживались иконного принципа создания колорита, а именно: живопись создавалась послойно, колерами, со всеми присущими иконе этапами — санкирь, вохрение и т. п. Используя западноевропейские сюжеты, русские мастера сохраняли восточнохристианский подход к живописи, который основывается на богословии: принципах чистого цвета (Христос есть «свет миру» (Ин 9:5), а свет состоит из семи чистых цветов). Европейская живопись, развиваясь по пути натурализма, использовала принцип «ложа живописи» — среднего тона как цветовой основы изображения и валера — цветового тона, объединяющего разные участки живописного пространства, то есть приемов, служащих гармонизации произведения, созданного языком натурализма. Русскую школу такой принцип не мог удовлетворить по описанным выше богословским причинам, а объединяющим колером служил санкирь. В написании пейзажа используется воздушная перспектива, но пейзаж несет в большей мере стаффажную функцию. Натуралистический принцип сфумато — смягчение касаний, растушевка, погруженность в пространство — применялся мастерами очень редуцированно, а именно: в фонах он был возможен, но не повсеместно (например, дуб и архитектура в сюжете «Троицы Ветхозаветной» как значимые части композиции, как правило, акцентированы), тогда как в фигурах святых неприемлем, поскольку ясность и точность необходимы при передаче Слова Божия в красках и в создании образов святых. Русские мастера не всецело перенимали европейскую школу, а сознательно отсекали противоречащие отечественному мировоззрению вещи, рассуждая о категориях пространства, объема, светотени в русле восточнохристианского мышления.

Интерес вызывает отношение царских изографов к форме и пластике. Уплощение изображения, упрощение ракурсов применялись для уменьшения натуралистичности, что, в свою очередь, являлось частью изобразительного богословия, как его понимали иконописцы этого времени. Подтверждением данной мысли служит обнаруженная автором статьи деталь: на гравюре «Христос и самарянка» из Библии Пискатора нога самарянки обнажена, тогда как на иконе с этим сюжетом из Государственной Третьяковской галереи изографы облачают ее в чулок. По этой же причине евнух на иконах «Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской» почти не изображается с темным цветом кожи. Иконописное изображение следует принципам монументализма и ясности (ясность, в свою очередь, также богословская задача), поэтому коленопреклоненный евнух, заслоненный фигурой апостола на гравюре, на иконе изображен стоящим отдельно, что иконографически также отсылает зрителя к композиции «Крещение Христа». Лошади в повозке на иконе из ГРМ вполне точно повторены по рисунку с гравюры со всеми замысловатыми изгибами, а фигуры людей лишены ракурсов.

Резюмируя вышесказанное, необходимо отметить, что якобы ученический уровень русских мастеров по отношению к западным (сложившееся клише в мире искусства) являлся не чем иным, как сопротивлением высшего богословского содержания, невыразимого реалистическим языком чисто натуралистического подхода. Подтверждением этому служит очень быстрый скачок в развитии светской живописи данной эпохи, где не столь остро стоял вопрос изображения высоких богословских категорий.

При написании реконструкций икон *(ил. 6, 7)* была поставлена задача вкомпоновать изображения в восьмигранную форму. Формат иконных досок требовал создания новой композиции. Исторически сложившийся принцип иконописца — не факсимильное срисовывание, а создание образа, которым необходимо руководствоваться, но с крайней осторожностью, при написании икон в определенном стиле.

В работе над созданием икон цокольного ряда иконостаса было задействовано большое количество специалистов разных областей. Необходимость соответствовать стилю и колористическим особенностям живописи данной эпохи потребовала поиска различных образцов и поставила сложные практические задачи перед художником, занимающимся исторической реконструкцией. Подобный опыт послужит в дальнейшем созданию икон в данном стиле и изучению технико-технологических особенностей иконописи XVIII — начала XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Взорван в 1929 г., иконостас в советский период перенесен в церковь Двенадцати апостолов Московского Кремля.

[2] Автор выражает благодарность за предоставленную информацию И. Л. Бусевой-Давыдовой и М. А. Чернову.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Theatrum biblicum. Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи : [альбом-каталог гравюр / отв. ред. Т. Л. Карпова]. М. : ГТГ, 2020. 524 с.

2. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа : [монография]. М. : БуксМАрт, 2019. 476 с.

3. Мастера искусства об искусстве : Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4-х т. Т. IV. М. ; Л. : Гос. изд-во изобр. искусств, 1937.

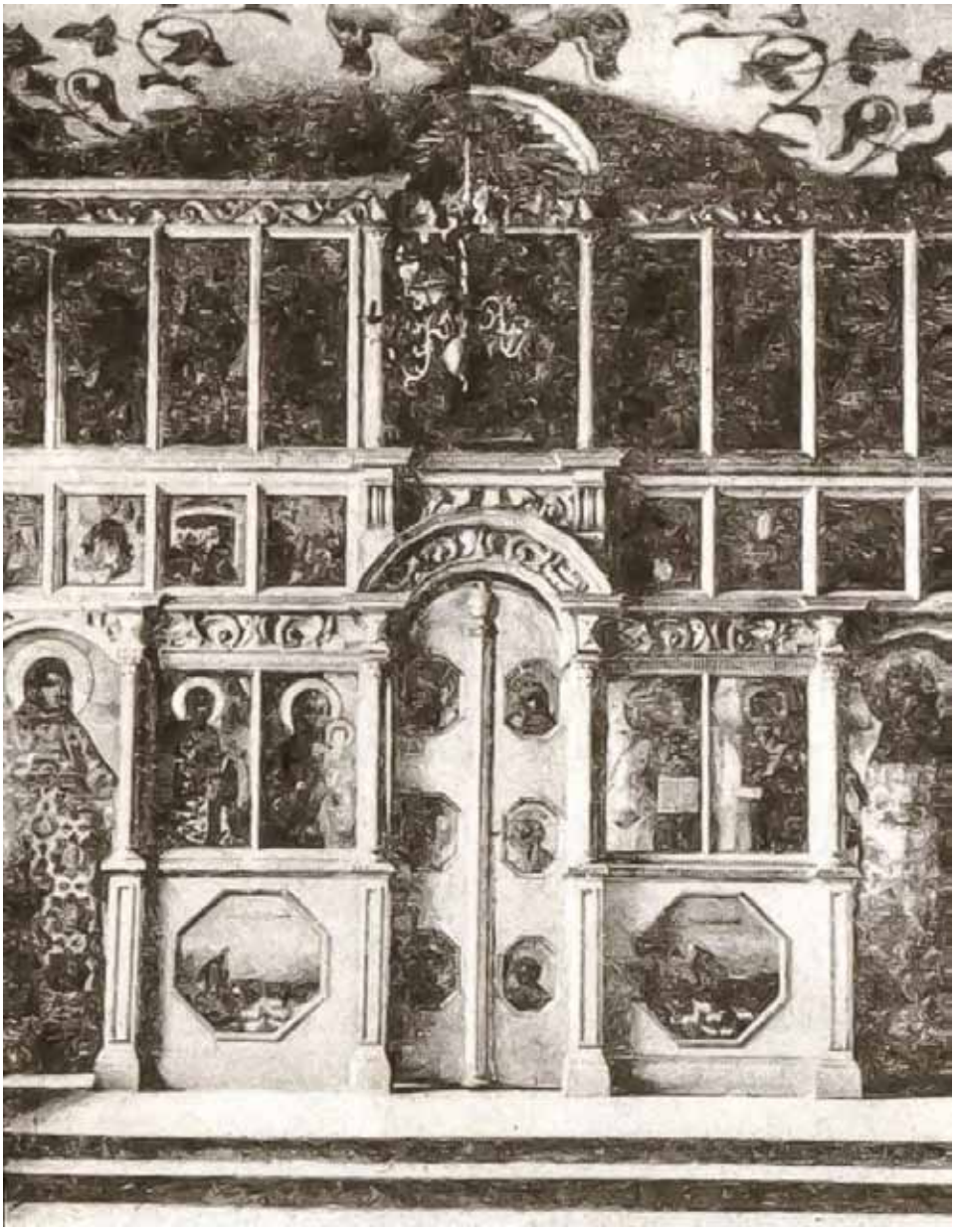
4. *Муравьева Т. В.* Московский изограф Симон Ушаков. М. : Кучково поле, 2018. 320 с.

5. *Рыбаков А. А.* Реставрация фресок и иконостаса вологодского Софийского собора в 1960–70-е годы // Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. URL: https://vologdamuseum.ru/i/files/Sbornik/Sbornik_197.pdf (дата обращения: 28.08.2023).

6. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И. А. Кочетков. М. : Индрик, 2009. 1104 с.

7. *Успенский А. И.* Царские иконописцы в XVII в. : Материалы, извлеч. из документов Моск. отд-ния Общ. арх. М-ва имп. двора. Вып. I. 1906. 92 с.

8. *Шведова М. М.* Иконостасы эпохи барокко в Новодевичьем монастыре. Опубл. в: Труды Государственного исторического музея. Забелинские научные чтения. Вып. 87. М. : ГИМ, 1993. С. 256–272 // Смальта.ру : информационный портал о смальте, стекле, мозаике. URL: http://www.smalta.ru/library/novodevichiy-monastyr/ikonostas-smolenskogo-sobora/ (дата обращения: 29.08.2023).



1. Изображение Апостольского придела Смоленского собора
со стеклянного диапозитива из фондов ГИМ

2. Икона «Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской». ГРМ

3. Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской.
Гравюра из Библии Пискатора. XVII в.

4. Христос и самарянка у колодца. Фрагмент иконы. Середина XVIII в. ГТГ

5. Христос и самарянка у колодца. Гравюра из Библии Пискатора. XVII в.

6. Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской.
Современная икона. Автор Светлана Маринкович (Шпаковская)

7. Христос и самарянка у колодца. Современная икона.
Автор Светлана Маринкович (Шпаковская)

УДК 75.04 DOI: 10.62625/5125.2024.31.41.008

Т. В. Пинкусова

Изразцовая печь второй половины XVIII века из коллекции Российского этнографического музея. История поступления, реставрации и экспонирования памятника

В статье представлена изразцовая печь, поступившая в музей в 1910 г. из Вологодской губернии. Исследованы тематика росписи гладких живописных изразцов XVIII в. и источники живописных композиций. Рассмотрена история поступления, реставрации и экспонирования изразцов печного набора.
Ключевые слова: коллекция изразцов; печной набор; история поступления; сюжет; персонаж; реставрация

Tatiana Pinkusova

The Tiled Stove of the Second Half of the 18th Century from the Collection of the Russian Museum of Ethnography. Entry, Restoration and Display Case of the Monument

This article is about the tiled stove received by the museum in 1910 from the Vologda province. The subject of painting of smooth tiles of the 18th century and the sources of painting compositions are studied. The article also contains a history of the entry, restoration and display of tiles of the stove set.
Keywords: collection of tiles; stove set; history of entry; subject; character; restoration

В фондах отдела этнографии русского народа Российского этнографического музея (РЭМ) хранится пять комплектов разобранных изразцовых печей. В статье рассматривается изразцовая печь из гладких живописных изразцов второй половины XVIII в. Печь бытовала в Вологодской губернии, приобретена в 1910 г. у антиквара и коллекционера Ф. Г. Шилова[1].

В составе комплекта зарегистрировано 342 изразца, из них 169 стенных, 12 стенных укороченного формата (21,0 × 16,0; 14,0 × 16,0 см), остальные изразцы вспомогательной группы[2]. Роспись изделий состоит из оттенков эмалей зеленого, коричневого, синего и желтого цветов по белому фону. Изразцы вспомогательной группы украшены растительным и геометрическим орнаментами. На стенных изразцах укороченного формата располагаются изображения животных и птиц *(ил. 1)*. На стенные изразцы помещены подписные сюжетные композиции, обрамленные по периметру пластины рамкой прямоугольной формы. Сюжеты представляют повседневную жизнь, быт, одежду и нравы человека, архитектурные постройки. На четырех изразцах рисунки выполнены в китайском стиле шинуазри. Они знакомят с прическами, головными уборами, одеждами, атрибутами, музыкальными инструментами «заморских народов».

В нескольких образах представлен мужчина, главный персонаж сюжетных композиций, как: воин-охотник в форме с ружьем и саблей (приведена

надпись: «Большой охотникъ пополю стрелятъ») *(ил. 2)*; работник, который с охотой идет «на синокосъ»; финансист с горкой монет (?); ювелир; путник; старик, который просит «милосеръдия»; а также отдыхающий «на пне сухомъ», рядом с верной собакой, верблюдом, медведем, котом, бараном.

Женщина в длинном зеленом платье с желтой отделкой изображена с цветком, круглым предметом или «пригулянным» ребенком в руках. В сцене прогулки с «сестрицей» или с музыкальным инструментом персонажи показаны в китайском стиле.

Любовные сцены имеют довольно откровенный характер, при этом обычно «заказчик, принимая изделия, следил, чтобы на них не было писаных непристойных штук» [4, с. 308].

Разнообразно представлен окружающий человека мир знакомых животных: настороженный заяц, запряженная лошадь, пасущиеся на цветочном поле олень, корова, ярко-синий с золотистыми рогами баран или обращенный мордой к зрителю кот. Птицы на земле или в полете похожи на голубя (сокола?) и журавля (аиста?). Верная собака изображена в ошейнике с опущенными ушами и гладким хвостом. «Лесной дикой зверь волкъ» без ошейника нарисован, в отличие от собаки, с лохматым хвостом и поднятыми ушами. Медведь показан как персонаж ярмарочных представлений, в нем мало осталось от грозного лесного зверя. Стоящий на задних лапах, он заметно ниже своего хозяина. Мужчина держит его на продетой в ноздрю цепи или замахивается на него палкой.

Изразцы показывают облик экзотических животных далеких стран, фантастических и мифологических персонажей. Лев представлен с пышной гривой. Одногорбый «верхъблютъ» несет на спине тяжелый груз *(ил. 3)*. Сказочная «птица-девица» Сирин имеет лохматый хвост и сложенные крылья. Мифологический персонаж единорог нарисован в виде оседланной лошадки. Морская коза, двойник земного копытного животного, имеет рога и длинный загнутый петлей рыбий хвост. Купидон (Амур) сидит верхом на двухголовом звере с крыльями.

Таблица

Перечень разновидностей изображений

Персонаж, предмет	Количество		Описание сюжета
Женщина	9	5	В длинном платье: в короне / с цветком / с зонтом (?) в руке
		2	Мать с «пригулянным» ребенком
		2	«В китайском стиле»: с музыкальным инструментом / две «сестрицы»

Персонаж, предмет	Количество		Описание сюжета	
Мужчина	28	6	Воин-охотник: в шлеме / с мечом / ружьем, саблей, мешочком	
		4	Работник: меняла/ювелир/крестьянин	
		4	Отдыхающий: «на пне сухом» / на камне	
		4	Путник: с мешком за плечами / стоит	
		2	«В китайском стиле»: на коленях / мастеровой	
		3	Старец: сидит / стоит с цветком / сидит с трубочкой и кисетом	
		5	Пара мужчин: путники / «мастеровые люди» / «у девушек побывали»	
Мужчина с животным	18	12	С собакой	
		3	С медведем	
		1	С верблюдом	
		1	С котом	
		1	На баране	
Мужчина и женщина	5		Фривольные сцены: «бороду прядешь» и др. / с птицей	
Архитектурная постройка	2		Здание усадебного типа / городской дом	
Цветы	24	1	Букет васильков в невысоком горшке	
		23	Цветущие кусты / цветы на стеблях / деревья на узких гранях угловых изразцов	
Птица	11	7	С короткими ногами, шеей и хвостом, приоткрытым клювом, сложенными / расправленными крыльями (голубь?)	С веткой в клюве / с плодом / перед кустом
				С собакой
				Сцена двух борющихся птиц
				В руке у мужчины (сокол?)
		4	Длинноногая с длинной шеей, сложенными / расправленными крыльями (журавль, аист?)	С ягодой в клюве / перед кустом
				С ребенком (?)
				В полете с поджатыми лапами, пикирующая на собаку

Окончание таблицы

Персонаж, предмет	Количество		Описание сюжета	
Собака	17	16	Небольшая с ошейником, гладким хвостом	С мужчиной / оленем / единорогом / перед домом
		1	Длинноногая без ошейника	С нападающей птицей
Лев	8	7	С пышной гривой	Лежащий / прижимающий лапой кинжал / стоящий
				Два/три играющих
		1	С одним поясом гривы	Сидящий в короне
Олень	9		Стоит на месте / идет / бежит с вытянутыми задними ногами / с собакой	
Заяц	4		Сидит перед кустом / перед птицей / скачет	
Медведь	4		На задних лапах один / с мужчиной	
Верблюд	4		Одногорбый идет с поклажей / ведомый мужчиной	
Баран	3		Стоит / везет мужчину	
Кот	3		Сидит перед цветком / на руках у мужчины / на пне	
Волк	2		Стоит с лохматым хвостом	
Лошадь	2		Под седлом скачет / идет	
Корова	1		Стоит	
Морская коза	2		Лежит рогатая с поджатыми передними лапами, поднятым кверху хвостом / с поднятыми расправленными крыльями	
Единорог	2		В виде лошадки с одним рогом	
Двухголовый зверь	1		Лежит с крыльями и поджатыми лапами	
Птица Сирин	2		С лохматым хвостом, сложенными крыльями — с желтым туловищем / в разноцветном оперении с небольшой короной на голове	
Купидон	4		На двухголовом звере / морской козе / с весами / со стрелой	
Сатурн, аллегория Времени	1		Фрагмент изразца (сохранилось изображение косы)	

Тематика росписи изразцов печного набора отличается большим разнообразием. Многие персонажи и сюжеты восходят к иллюстрациям известных в России словарей символов и эмблем, в первую очередь к амстердамскому

изданию «Символы и эмблемата». Благодаря этой книге «русский изразец впервые заговорил языком символов, аллегорий и метафор, вливаясь в единое русло развития художественной культуры барокко» [6, с. 46]. Однако многие традиционно используемые аллегорические композиции упрощены, их девизы перефразированы, а персонажи поменяли атрибуты. Так, сцена с изображением мужчины верхом на баране изменила первоначальное значение, превратившись в забавный рисунок чудака, а оригинальный девиз «Богат, да глуп» заменен на поясняющую сюжет надпись: «Боранъ везетъ а мужикъ нанемъ песьни поетъ».

На изразце с цветком в вазе соответствующий эмблеме девиз «Богатство и умножение» заменен на надпись: «Посажоные цветы». Купидон (Амур) восседает верхом на фантастическом животном вместо аллегорической фигуры дельфина.

Большая группа изразцов повторяет традиционные для керамических изделий XVII столетия изображения реальных и мифологических животных (птица Сирин, единорог, птица с веткой, лев, олень). Их дополнили популярные персонажи русских лубочных картинок (Кот Казанский, прирученный медведь) [7, с. 85, кат. 117; с. 97, кат. 147]. Загадочное животное морская коза точно повторяет изображение зодиакального знака Козерог на гравированном листе «Солнце, Луна и двенадцать знаков Зодиака» [7, с. 81, кат. 103].

Многие сцены и персонажи перенесены на изразцы из реальной действительности, они «навеяны фольклором и наблюдениями над окружающей жизнью и бытом»: охота, сенокос, путешествия [5, с. 202].

Впервые «русская расписная старинная кафельная печь из Вологодской губернии» была представлена в 1911 г. на отчетной выставке новых приобретений [2; 8, с. 2].

В 1959–1960 гг. изразцовая печь была собрана в пятом зале экспозиции «Русские. Конец XIX — начало XX в.» *(ил. 4)*. Печь недействующая, построена как музейный экспонат на деревянном каркасе. Двухъярусная прямоугольная в плане, она сложена из 120 изразцов, имеет размер: 235,0 × 113,0 × 31,0 см. Зеркало печи выложено из стенных и стенных угловых изразцов, плоское завершение — из стенных укороченных, карнизные пояса, неширокая полочка в средней части и расширяющееся основание — из профилированных карнизных.

При воссоздании памятника, вероятно, был использован черно-белый фотоотпечаток из фотоархива РЭМ с изображением изразцовой печина экспозиции Музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве[3] [3]. Данная печь была приобретена в 1905 г. в Вологодской губернии, сложена как действующая по проекту искусствоведа, преподавателя Киевского университета А. В. Прахова. Наша печь на экспозиции повторяет форму киевской, однако она собрана без громоздкой нижней части, меньше в глубину и ширину. Хорошее качество снимка позволяет рассмотреть

изразцы и убедиться, что совпадают многие композиции и персонажи. Вероятно, оба печных набора изготовлены в одно время в одной керамической мастерской.

Нет сведений о том, как выглядела приобретенная у Ф. Г. Шилова изразцовая печь. Сохранившиеся сложенные из аналогичных изразцов печи, а также известные по фотографиям утраченные памятники отличаются от нашей набором и количеством декоративных элементов. Опираясь на состав печного набора и учетную документацию, составленную при регистрации коллекции, можно предположить, что печь в собранном виде имеет высоту около 370 см, плоское завершение из укороченных изразцов, расширяющееся основание, прямые углы, горизонтальные карнизы, крупную фигурную рамку по периметру лицевой стенки и неширокую полочку в средней части[4].

За длительный период бытования керамические предметы получили различные повреждения и загрязнения. Около 30 изразцов имеют следы проведенной в разные годы музейной реставрации (в 1913 г. и, вероятно, в 1950-е гг. перед монтированием печи) [1].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Некоторые его находки хранятся в фондах музеев страны. В РЭМ представлена коллекция набойных и пряничных досок из Ярославской губернии.

[2] В коллекции 41 изразец имеет следы подгонки (отсечены левые, правые, нижние или верхние половинки), что обеспечивало нужную форму и размер конструкции печной облицовки.

[3] Снимок поступил в 1924 г. от Е. Ю. Спасской.

[4] Изразцы вспомогательной группы отличаются по форме и высоте румпы (по краю стенок отсутствуют бороздка и утолщение, румпа короче на 1,0–2,0 см).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив РЭМ. Журнал работ в мастерской музея (в мастерской этнографического отдела Русского музея). 1912–1914 гг. Л. 18 об.

2. Архив РЭМ. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 4.

3. Отдел фотографии РЭМ. Кол. № 3683-1.

4. *Баранова С. И.* Русский изразец : Записки музейного хранителя / под ред. Н. А. Зимариной, Н. Морозовой. М. : МГОМЗ, 2011. 429 с.

5. *Воронов Н. В.* Русские изразцы XVIII века // Памятники культуры: Исследования и реставрация. 1–4. Вып. 2 / редкол.: И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев, В. В. Косточкин. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 191–208.

6. *Макагонова М. Л.* Эмблемы, символы, аллегории. К иконографии русского «живописного» изразца XVIII века // Архитектурная керамика мира. № 5 / под ред. К. В. Лихолат. СПб. : Коло, 2021. С. 44–73.

7. *Мишина Е. А.* Русская гравюра на дереве XVII–XVIII вв. СПб. : АРС Дмитрий Буланин, 1998. 176 с.

8. Отчетная выставка за 1910 г. собранных Этнографическим отделом Русского музея этнографических коллекций: [путеводитель к выставке]. [СПб., 1910]. 7 с.

1. Изразец стенной печной расписной.
2-я половина XVIII в. РЭМ. Кол. № 2823-9/4.
Фото О. В. Ганичевой. 2023

2. Изразец стенной печной расписной.
2-я половина XVIII в. РЭМ. Кол. № 2823-15/11.
Фото О. В. Ганичевой. 2023

3. Изразец стенной печной расписной.
2-я половина XVIII в. РЭМ. Кол. № 2823-20/3.
Фото О. В. Ганичевой. 2023

4. Изразцовая печь на экспозиции. Фото А. А. Любимовой. 2019

УДК 7.025.4 DOI: 10.62625/4668.2024.65.36.009

П. Е. Цветаева, К. Н. Колесников

Реставрация картины Каспара Нетшера «Дама с пажом». Применение итальянской системы фиксации деревянной основы

В статье описан процесс реставрации картины Каспара Нетшера «Дама с пажом» из собрания Государственного музея-заповедника «Павловск» с применением системы фиксации деревянной основы, разработанной в Италии.
Ключевые слова: консервация; реставрация; живопись на деревянной основе

Polina Tsvetaeva, Konstantin Kolesnikov

Restoration of the Painting "Lady with a Page" by Caspar Netscher. Application of the Italian Fastening System of the Wooden Base

The article describes the process of restoration of the painting by Caspar Netscher "Lady with a Page" from the collection of the Museum-Reserve "Pavlovsk" using a system for a fastening wooden base, developed in Italy.
Keywords: conservation; restoration; painting on a wooden base

Введение

Коллекция голландской живописи XVII–XVIII вв. Государственного музея-заповедника «Павловск» представлена такими крупными именами, как Я. А. Баккер (1608–1651), Я. Бот (ок. 1618 – 1652), Ф. Вауверман (1619–1668), Г. де Лересс (1641–1711), и внушительным количеством малых мастеров. Около половины картин выполнено на деревянных основах, подверженных в процессе естественного старения короблению и растрескиванию, особенно в условиях нестабильной температуры и влажности. Реставрационные мероприятия, выполненные без понимания технологии создания произведения, при отсутствии или недостатке информации о свойствах и поведении древесины, с применением неподходящих материалов или методик, также негативно сказываются на сохранности памятников.

«Дама с пажом»[1] [5, с. 97–98] кисти Каспара Нетшера и парная к ней «Дама со служанкой» [4, с. 98] входят в постоянную экспозицию Картинной галереи Павловского дворца. Хранителями многократно отмечалось нестабильное состояние их деревянных основ и его постепенное ухудшение: расширение старых трещин, появление новых. В 2019 г. памятники были перемещены в мастерскую реставрации живописи для обследования и локального укрепления красочного слоя.

Конструкция павловских картин не обладала технологическими признаками, характерными для деревянных основ голландской живописи (фаской или скосом по краям с тыльной стороны), не носила следов обработки поверхности древесины теслом или скобелем, а была следующей: тонкая,

около 0,4 см, плоская дубовая доска с царапинами и отщепами, на тыльную сторону которой приклеена прямоугольная деревянная профилированная «глухая» рама с двумя горизонтальными поперечинами *(ил. 1)*. Между последними, поверх старых трещин, вклеены три деревянных бруска более светлого оттенка. Вдоль них, вплотную или на небольшом расстоянии, протянулись свежие трещины основной доски. Поверхность тыльной стороны и приклеенная рама покрыты коричневым тонирующим составом. Присутствовала общая вогнутость основы (до 0,5 см).

Вероятно, основа реконструировалась дважды, с большим временным промежутком, так как характер и возраст привнесенных элементов различны. В ходе первых работ доска была утоньшена, к ней была приклеена рама, а много позднее, в 1957 г.[2], — бруски [1, с. 15]. Прочное наклеивание всех указанных элементов, в особенности перпендикулярно направлению волокон древесины, привело к невозможности их естественного движения и растрескиванию доски в местах сильнейшего напряжения.

Ход работы

Состояние основы живописного произведения напрямую связано с сохранностью всего памятника. Решение о необходимости изменений ее структуры должно быть обоснованным и опираться на понимание характера и свойств материала, в данном случае древесины, и практический опыт работы с ним. После исследования[3] памятников в отделе реставрации музейных предметов музея-заповедника были организованы реставрационные советы[4], где обсуждалась и была принята программа проведения реставрационных мероприятий: демонтаж всех поздних элементов основы с тыльной стороны, склейка трещин авторской доски, изготовление и монтаж съемной полуподвижной фиксирующей системы по итальянскому образцу[5].

Реставрация начата в 2021 г.: лицевая сторона защищена профилактической заклейкой, картина зафиксирована струбцинами на столе, на мягкой подложке. Удаление приклеенной конструкции начато с вертикальных планок и самых поздних брусков следующим образом. Через каждые 0,3–0,4 см выполнялись вертикальные пропилы. Глубина пропилов была меньше толщины удаляемой планки на 0,2–0,3 см, во избежание повреждения поверхности авторской доски. Надпиленная часть планок отделялась с помощью металлической пластинки, которая вставлялась в пропилы вертикально, затем изменялся угол наклона пластинки, что вызывало слом древесины между надпилами. Оставшийся слой древесины толщиной 0,2–0,3 см максимально утоньшался с помощью стамески. Последний слой, меньше миллиметра, и клей удалялись с поверхности авторской основы с предварительным увлажнением с помощью 5 %-ного агарового геля[6]. В процессе освобождения авторской основы от сдерживающих элементов изменилась форма ее коробления: появился небольшой (до 0,4 см) выгиб в наружную сторону.

Далее авторской доске была возвращена целостность: склеены трещины[7] *(ил. 3)*. Для совмещения живописного изображения профилактическая заклейка удалена с лицевой стороны. Во избежание слома доски в местах трещин картина зафиксирована обрешеткой из деревянных реек и маленьких струбцин, затем помещена горизонтально, лицевой стороной вверх в П-образную деревянную конструкцию, на деревянные «мосты». Трещины склеивались поочередно, начиная с наиболее сложных, расположенных в центральной части. Вертикальные упоры из деревянных палочек подбирались и устанавливались таким образом, чтобы максимально уменьшить перепад высоты основы вдоль трещины и совместить изображение, но излишнего давления не допускалось. Между упорами и поверхностью картины помещались тонкая фторопластовая пленка и прокладка из бальсы или бескислотного картона. Умеренное стягивание по горизонтали осуществлялось с помощью деревянных клиньев, помещенных между ограничителями на «мостах». После подбора всех элементов доска в обрешетке вынималась из конструкции, трещина напитывалась клеем с тыльной стороны до той поры, пока он не начинал выступать на поверхности. Сборка повторялась снова, картина оставлялась в таком положении на трое суток. По окончании склейки участки трещин, не сошедшиеся полностью, заполнены смесью клея с наполнителем[8].

Подготовка фиксирующей системы

Система[9] представляет собой прямоугольную деревянную раму с круглыми углублениями *(ил. 4)* и сквозными отверстиями, сквозь которые проходят болты[10], закрепленные на тыльной стороне картины с помощью деревянных шайбочек. Над рамой на каждый болт надевается стальная пружина и накручивается зажимная гайка[11], фиксирующая степень сжатия пружины. Рама должна максимально плотно прилегать к поверхности основы. Получается конструкция, позволяющая зафиксировать состояние авторской доски и не препятствующая естественному движению древесины из-за подвижности болтов и пружин.

Поскольку коробление основы павловской картины было несущественным, а сама доска ввиду небольшой толщины обладала достаточной пластичностью, рама была сделана прямой. Все элементы системы были подготовлены к моменту склейки. По прошествии десяти дней с момента ее завершения система была установлена *(ил. 5)*, гайки понемногу подкручивались в течение следующего месяца. Затем выполнен небольшой комплекс работ на лицевой стороне картины, конвертирована тыльная сторона.

Заключение

Тема консервации и реставрации картин на деревянной основе актуальна для многих музеев. Поскольку состояние каждого памятника и история его бытования уникальны, создание единой методики работы невозможно.

Данная статья описывает опыт решения проблемы реконструкции деревянной основы с привнесением минимального количества сторонних элементов, необходимых для обеспечения сохранности памятника.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Инв. № ЦХ 1493-III, ПМ КП–41772 Нетшер, Каспар. «Дама с пажом». Голландия, середина XVII в. Дерево, масло. 55,8 × 41,9 см.

Вместе с парной картиной (инв. № ЦХ-1494-III, ПМ КП-41773 «Дама со служанкой») поступила в Императорский Эрмитаж в 1781 г. из коллекции графа С. Р. Бодуэна; в 1799 г. обе картины по желанию Павла I перевезены в Гатчинский дворец; в Павловский дворец-музей поступили после Великой Отечественной войны [5, с. 97–98].

[2] Согласно записи в Архивном деле № 12б «Передача музейных предметов в реставрацию за 1957 г.», обе картины были переданы в реставрацию. Пункт «паркетировать» указан в реставрационном задании к «Даме со служанкой», но тот факт, что на обе картины было приклеено по три бруска, схожих по характеру и возрасту древесины, форме, сечению, дает основания полагать, что обе картины были реставрированы по этой программе.

[3] Рентгенограмма выполнена в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина на кафедре реставрации живописи. Анализ древесины выполнен в отделе химико-биологических исследований Государственного Русского музея специалистом первой категории Н. Г. Соловьевой. Заключение: древесная порода авторской доски и поздних вставок — дуб.

[4] В реставрационных советах приняли участие реставраторы живописи Государственного Эрмитажа В. А. Коробов, А. В. Цветков, И. П. Гефдинг и Государственной Третьяковской галереи М. В. Шитов и Д. Н. Суховерков, а также А. Димуччио (Alberto Dimuccio) — сотрудник флорентийского центра реставрации Opificio delle Pietre Dure (OPD), специалист по реставрации деревянных основ для живописи. Годом ранее автор статьи П. Е. Цветаева прошла обучение в центре OPD по этой теме. Протоколы РС № 27-19 от 26.04.2019, № 32-19 от 29.05.2019.

[5] Система предполагает использование плотной древесины, в данном случае дуба, двухкомпонентного эпоксидного клея (Araldite AW 106 с отвердителем Hardener HV 953 U BD), обладающего необходимой силой склейки и при этом не проникающего в структуру древесины, а также необходимой фурнитуры. Рассматривались также английская и бельгийская системы фиксации деревянной основы, модели которых были представлены на реставрационных советах. Принцип их действия схож с рассматриваемой итальянской.

Работы по демонтажу всех поздних элементов и приведению лицевой стороны в экспозиционный вид выполнила художник-реставратор живописи П. Е. Цветаева, по созданию деревянных составляющих системы, конструкции для склейки — художник-реставратор мебели К. Н. Колесников.

[6] Агар-агар образует в водных растворах плотный гель. Применяется для очищения чувствительных к воде поверхностей (дерева, текстильных материалов и др.) от водорастворимых загрязнений; химически нейтрален.

[7] Склейка осуществлена совместно с художниками-реставраторами Государственного Эрмитажа И. П. Гефдинг и И. Б. Пермяковым. Использовался клей Fischleim фирмы Kremer, разбавленный дистиллированной водой в пропорции 1 : 1, что близко к концентрации 20 %-ного водного раствора рыбьего клея.

[8] Была применена смесь водного раствора Fischleim фирмы Kremer и фенольных микрошариков Pint Phenolic Microballoons. Последние применяются в случаях,

когда склеиваемые детали имеют не идеально гладкую поверхность; химически нейтральны.

[9] Система разработана во флорентийском реставрационном центре OPD, успешно применяется с середины 90-х гг. XX в. В случаях если авторская основа имеет коробление, горизонтальные планки системы также делаются изогнутыми: изготавливаются склеиванием слайсов древесины по подготовленному лекалу. Лекало каждый раз конструируется с учетом особенностей конкретного памятника. Изгиб горизонтальных планок не повторяет форму основы памятника, а делается правильным в геометрическом отношении. Несоответствия по высоте в этом случае компенсируются подкладками под шайбочки с болтами.

[10] Изначально использовались металлические болты, сейчас часто применяются синтетические, обладающие меньшим весом, большей упругостью и гибкостью. В данном случае — DIN 963 с потайной головкой со шлицем, пластик или полиамид.

[11] Может быть использована гайка зажимная с накаткой Т-образная высокого типа латунная DIN 466. Пружины изготавливаются на заказ.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Архив учета музейных предметов музея-заповедника «Павловск». Архивное дело № 12б «Передача музейных предметов в реставрацию за 1957 г.». С. 7.

2. Исследование проблем повторных реставраций произведений станковой масляной живописи на деревянной основе: Заключительный отчет по Государственному контракту от 29 августа 2014 года № 3414-01-41 / 06-14 (основная книга). М., 2014. URL: Issledovanie-problem-_na-derevyannoj-osnove.pdf (tomskmuseum.ru) (дата обращения: 15.08.2023).

3. *Максимова Т. В.* Голландские живописцы XVII века и их немецкие имитаторы в XVIII столетии (вопросы стиля и технологии). М. : Институт Наследия, 2002. 256 с.

4. *Максимова Т. В.* Деревянные основы голландской живописи XVII века. Технология изготовления // Экспертиза и атрибуция изобразительного искусства / Материалы XI науч. конф. (16–18 ноября 2005 г.). М. : Об-ние «Магнум Арс», 2007. 236 с.

5. Полный каталог коллекций / Гос. музей-заповедник «Павловск». Т. V : Живопись. Вып. 1. Живопись Голландии и Фландрии XVI–XVIII веков : [каталог / авт.: Н. И. Стадничук]. СПб. : ГМЗ «Павловск», 2009. 148 с.

6. Struktural Conservation of Panel Paintings at the Opificio delle Pietre Dure in Florence : Method, Theory, and Practice. Florence : Edifir — Edizioni Firenze, 2016. 352 p.

1

2

3

4

5

Реставрация картины Каспара Нетшера «Дама с пажом»

1. Тыльная сторона картины до реставрации
2. Тыльная сторона картины после реставрации
3. Процесс склейки трещин авторской доски
4. Процесс подготовки съемной части фиксирующей системы: работа на сверлильном станке
5. Монтаж фиксирующей системы: тыльная сторона картины с приклеенными болтиками

УДК 7.025.4:544.772 DOI: 10.62625/3927.2024.12.82.010

Е. С. Трепова, Е. Д. Исаева

Опыт использования аэрозолей для удаления материалов с клеящим подслоем

Клеевой слой скотча окисляет и окрашивает бумагу, ослабляет ее прочность, проникает в бумагу вокруг отремонтированного участка и вызывает образование морщин и складок. Бумага рвется на соседних страницах и у края скотча, особенно если она очень тонкая. В статье описан опыт применения двух коммерческих спреев отечественного и зарубежного производителя при удалении различных материалов с клеящим подслоем с документов. Оба использованных аэрозоля содержат растворитель, эфирное масло и спирты. Спрей Tesa «Adhesive Remover» удобен в использовании, и хороший результат достигается за короткое время. Влияние аэрозоля на свойства бумаги и многие материалы записи информации едва различимое или слабое. Растворитель «Мастерхим» показал более слабые результаты.
Ключевые слова: реставрация; скотч; самоклеящиеся ленты; удаление скотча; аэрозоль

Ekaterina Trepova, Ekaterina Isaeva

Experience in Using Aerosols for Removing Materials with Adhesive Sublayer

An adhesive layer of a sellotape leads to oxidation and staining of paper, and it also might lead to a paper strength weakening. Paper tears on the adjacent pages and near the edge of the sellotape, especially if the paper is thin. The article describes the experience of removing materials with an adhesive sublayer with two commercial aerosols from various documents. Both used aerosols contain solvents, essential oils, and alcohols. Tesa “Adhesive Remover” spray is easily operated, and a good result is achieved directly. The spray does not affect the various types of paper properties. The spray effect on most tested dyes’ colorimetric properties was estimated as barely discernible or weak. The “Masterhim” solvent showed doubtful results.
Keywords: restoration; sellotape; self-adhesive tapes; removal of the sellotape; aerosol

Удаление следов скотча или других материалов с клеящим подслоем — задача трудоемкая и зачастую травматичная для документа. Самый распространенный способ удаления скотча и других самоклеящихся лент — при помощи нагретого хирургического скальпеля удалить целлофановый носитель, а затем вычистить жирные клеевые пятна компрессами растворителей, которые подбирают в зависимости от вида бумаги и материала записи информации [3; 4; 5]. Также известны случаи успешного удаления скотча при помощи аппликаций эфирного масла лаванды: фильтровальную бумагу с нанесенным маслом укладывают на скотч под полиэтилен и легкий груз на 20–30 минут, затем удаляют пленку скотча и размягченные следы клея. При необходимости процедуру повторяют. Однако лавандовое масло эффективно размягчает далеко не все виды клея, используемые при производстве скотча. К тому же эффективность эфирного масла может в значительной степени варьироваться в зависимости от производителя.

В статье [2] описывается эффективная, щадящая и в то же время простая методика применения компрессов аэрозоля Tesa «Adhesive Remover». Кроме того, в упомянутой работе показано отсутствие отрицательного влияния данного коммерческого аэрозоля на физико-механические и оптические свойства бумаги, а также на цветовые характеристики нестойких материалов записи информации, таких как тушь, анилиновые чернила и штемпельная краска. В продолжение разработки методики по удалению материалов с клеящим подслоем с нестойких материалов записи информации при помощи данного аэрозоля оценена возможность его применения для таких материалов, как акварель, гуашь, акриловые краски и фломастеры *(таблица)*.

Аэрозоль Tesa «Adhesive Remover» позволил со всех образцов быстро удалить клейкую ленту и следы клея от нее. Определение координат цвета акриловых красок показало, что применение данного аэрозоля также не влияет на их цветовые характеристики. Влияние на стойкость цвета таких материалов записи, как гуашь и фломастер, зависит от их цвета: в большинстве случаев красные оказывались менее стойкими по сравнению с аналогом другого цвета. Так, воздействие на фломастер и гуашь красных оттенков оценено в большинстве случаев как значительное, тогда как для других цветов варьировалось от очень слабого до умеренного. Результат, полученный для акварели, а также красных гуаши и фломастера, с одной стороны, можно считать отрицательным: изменение цвета значительное или даже очевидное человеческому глазу, но с другой — удаление клейкой ленты проходило без срывов, а удаление клея из толщи бумаги, во время которого и происходила потеря красителя, можно приостановить в любой момент по усмотрению реставратора. В таблице приведен результат для полностью удаленного клея, то есть пример максимально сильного воздействия. При этом следует учесть, что изменение цветовых характеристик происходит в большей степени за счет воздействия клея в процессе старения, а не из-за аэрозоля.

Таблица

Влияние аэрозоля для удаления скотча на цветовые характеристики материалов записи информации

Материал записи информации		**Общее цветовое различие (ΔE)**	**Степень изменения цвета (ГОСТ 9.407–2015)**
Тушь (ООО «Гамма»)	Черная	1,3÷1,7	Очень слабое, едва различимое
	Красная	0,6÷0,7	Не воспринимается человеческим глазом

Окончание таблицы

Материал записи информации		**Общее цветовое различие (ΔE)**	**Степень изменения цвета (ГОСТ 9.407–2015)**
Анилиновые чернила (M-Group)	Фиолетовые	2,4÷2,8	Слабое
Штемпельная краска (ООО «Гамма»)	Черная	1,8÷3,2	От очень слабого до умеренного
Акварель «Белые ночи» («Невская палитра»)	Зеленая	4,4÷7,2	От умеренного до значительного
	Красная	10,1÷11,4	Очевидное
Акриловая краска «Ладога»	Голубая	0,6÷1,0	Не воспринимается человеческим глазом
	Малиновая	1,4÷2,0	Очень слабое, едва различимое
Гуашь «Луч»	Зеленая	2,1÷3,8	От слабого до умеренного
	Красная	4,0÷6,6	От умеренного до значительного
Гуашь Plakkaatverf gouache	Синяя № 640	2,0÷4,2	От слабого до умеренного
	Красная № 307	5,0÷7,0	Значительное
Фломастер	Голубой	2,4÷2,7	Слабое
	Малиновый	6,7÷7,9	Значительное

Также проверена эффективность данного аэрозоля в отношении других материалов с клеящим подслоем, используемых при реставрации документов: лейкопластыря с хлопчатобумажной основой, реставрационных материалов фирмы Neschen (поливинилхлоридная пленка Filmomatt, самоклеящиеся бумаги Filmoplast P90 и P90+). По данным технической документации, предоставляемой производителем, пленка Filmomatt удаляется погружением в ацетон, а бумаги Filmoplast — погружением в воду. Предыдущий опыт показал, что Filmomatt водой не снимается, удаленное увлажнение водой или ацетоном позволяет снять основу со срывом фактуры бумаги, что недопустимо. Выдерживание образцов в спирте, ацетоне или бутилацетате в течение 5–10 минут при комнатной температуре позволяет удалить основу, но никак не клеевой слой [1]. Для испытаний были специально подготовлены образцы с цветной печатью на мелованной, офсетной и журнальной бумаге. Данные образцы после нанесения соответствующей клейкой ленты подвергались

искусственному тепловлажному старению, эквивалентному 25 годам естественного старения.

Лента лейкопластыря удалялась с поверхности бумаги практически мгновенно, для этого буквально не требовалось прилагать никаких усилий, не образовывалось никаких срывов фактуры бумаги. Однако удалить клей из толщи бумаги оказалось проблематичным: для этого требовалось накладывать аппликации на всю поверхность листа, чтобы избежать клеевых затеков.

Удалить с поверхности документов материалы фирмы Neschen удалось полностью: не только саму ленту, но и клей, без повреждения бумаги. Для данных материалов обнаружена следующая закономерность: первую аппликацию (для удаления непосредственно ленты) целесообразнее наносить с оборота — это значительно сокращает время воздействия аэрозоля на клей, позволяет снять пленку с меньшими усилиями и избежать повреждений красочного слоя. Полиакрилатный клей пленки Filmomatt достаточно легко «скатывался» с поверхности бумаги. Самоклеящаяся бумага Filmoplast оказалась самой стойкой и проблематичной для удаления в силу ее незначительной толщины и прозрачности. В связи с этим, несмотря на рекомендации производителя, следует избегать использования данного материала для редких и ценных документов.

Помимо Tesa «Adhesive Remover», в продаже можно найти большое количество вариантов аэрозолей и жидкостей для удаления клейких лент и этикеток. Однако как безопасность по отношению к документам на бумажной основе, так и эффективность в значительном проценте случаев проверена только для аэрозоля Tesa. С целью поиска альтернативы был испытан сходный по композиции отечественный «Универсал растворитель» (ООО «Мастерхим»). Аэрозоль Tesa состоит из 2-метил-1-бутена и лимонена, также в незначительном количестве в нем присутствует изопропиловый спирт; растворитель «Мастерхим» содержит натуральные апельсиновые терпены, изопропиловый спирт, ПАВ, бутилгликоль.

К сожалению, растворитель «Мастерхим» показал более слабые результаты по сравнению с аэрозолем Tesa: его применение во многих случаях требовало большего времени воздействия, зачастую если и позволяло удалить ленту без срывов фактуры бумаги, то клей оставался как в толще бумаги, так и на ее поверхности. Также «Мастерхим» приводил к образованию стойких затеков, растеканию типографской краски и шариковой ручки.

Хоть аэрозоль Tesa «Adhesive Remover» и является отличным инструментом для удаления материалов с клеящим подслоем и может быть использован с той или иной долей осторожности даже при наличии разнообразных нестойких материалов записи информации, но ни в коем случае не стоит считать его абсолютно универсальным средством: видов пленок с клеевым подслоем много и далеко не все они поддаются одному средству. А иногда целесообразно использовать его лишь на отдельных стадиях процесса удаления скотча. Примером может служить опыт, полученный при

реставрации акварели Владимира Валериановича Богаткина в процессе подготовки к выставке в Государственном историческом музее, посвященной 100-летию художника.

Ранее произведение было монтировано в бумажное паспарту при помощи фрагментов клейкой ленты, бумажная основа сильно пожелтела, клей проник глубоко в структуру бумаги, придавая ей интенсивный оранжево-коричневый оттенок, проступающий даже на лицевую сторону *(ил. 1 и 2)*. Присутствовали характерная прозрачность и жесткость. Если пленка легко отделилась от бумажной основы, то клеевое пятно, лежащее толстым жестким слоем на поверхности, оказалось устойчивым к воздействию традиционных растворителей, таких как бензин, спирт и ацетон. Удаление клеевого слоя скотча с поверхности бумаги удалось осуществить при помощи аэрозоля Tesa «Adhesive Remover» согласно методике. Обработку проводили до тех пор, пока не добились стабильного результата: пятно перестало ослабевать, а фильтровальная бумага — впитывать клей. В результате пятно было заметно ослаблено, но прозрачность местами осталась. Для выведения остатков клея из толщи листа были предприняты попытки повторного воздействия традиционными растворителями. В результате был зафиксирован неожиданный эффект: после обработки аэрозолем качественно изменилось воздействие спирта и ацетона на остаточные следы скотча. Причем ацетон был в значительно эффективнее этилового спирта. В результате завершающей обработки ацетоном следы клея были максимально ослаблены. Бумага потеряла характерную прозрачность и жесткость на участках, загрязненных следами скотча *(ил. 3 и 4)*. В целом удалось избежать травмирующего механического воздействия в процессе удаления скотча и сохранить выразительную и характерную фактуру акварельной бумаги.

Таким образом, аэрозоль Tesa «Adhesive Remover» представляет собой эффективный и удобный инструмент для удаления материалов с клеящим подслоем и является достаточно безопасным даже для нестойких материалов записи информации.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Лоцманова Е. М.* Современные реставрационные материалы с термопластичным и самоклеящимся подслоем и их воздействие на документы / Е. М. Лоцманова, Е. С. Быстрова, Н. С. Волгушкина // Теория и практика сохранения памятников культуры : сб. науч. тр. / Рос. нац. б-ка. Вып. 25. СПб. : РНБ, 2017. С. 211–233.

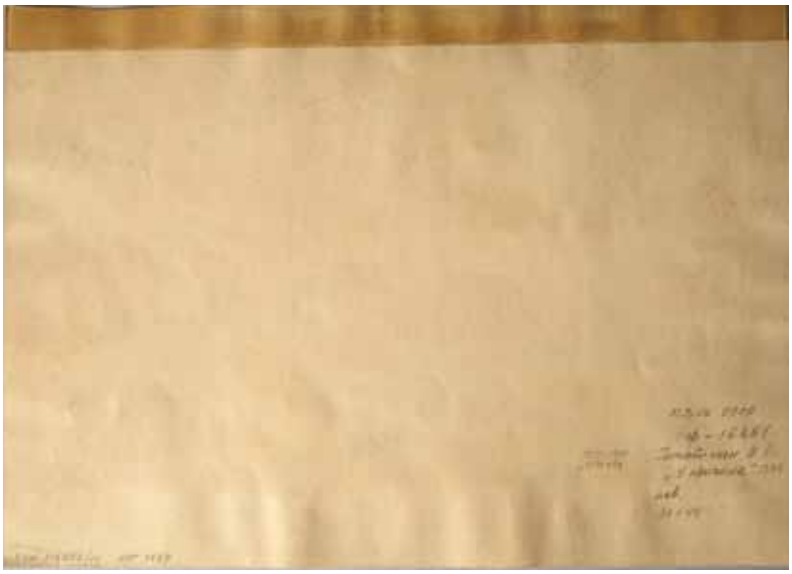
2. *Трепова Е. С., Илюхина А. И.* Применение в реставрации аэрозоля для удаления клейкой ленты // Фотография. Изображение. Документ: науч. сб. / Гос. музейно-выст. центр РОСФОТО. Вып. 10. СПб., 2021. С. 78–82.

3. *Шрайман Ш.* Рукописи не горят. Они рассыпаются. URL: https://proza.ru/2007/06/05-371 (дата обращения: 31.08.2023).

4. *Flint P. W., VanderKam J. C.* The Dead sea scrolls after fifty years. Leiden: Brill, 1998. 535 p.

5. *Udina R.* Pressure sensitive tapes: Degradation mechanisms and removal // Rita Udina. Paper & Book Conservation. URL: https://ritaudina.com/en/2014/09/16/removing-scotch-tape-from-documentary-heritage-restoration-of-fatty-adhesives/ (accessed: 31.08.2023).

1



2

Реставрация акварельного этюда В. В. Богаткина «У причала»
(ГИМ 116056/14. ИСГ 7409. СССР. 1970. Бумага, акварель, фетровый карандаш)

1. Лицевая сторона до реставрации
2. Оборотная сторона до реставрации

3

4

Реставрация акварельного этюда В. В. Богаткина «У причала»
(ГИМ 116056/14. ИСГ 7409. СССР. 1970. Бумага, акварель, фетровый карандаш)

3. Лицевая сторона после реставрации

4. Оборотная сторона после реставрации

УДК 745.544.546 DOI: 10.62625/8034.2024.87.64.011

Д. А. Соловьева, И. В. Бурцева

О некоторых особенностях пигментного состава живописи русских художников первой половины XX века

В работе рассмотрены такие особенности пигментного состава живописи русских художников начала XX в., как использование промышленных красок «изумрудная зеленая» с различной технологией производства в разных странах в до- и послевоенное время, «цинковые белила» с технологической добавкой гипса в определенный период. В статье приведены исторические данные о технологии производства данных пигментов, а также рассмотрены конкретные примеры исследования художественных произведений, проходивших экспертизу в ВХНРЦ.
Ключевые слова: ИК-Фурье микроспектроскопия; русская живопись XX в.; русский импрессионизм; идентификация изумрудной зеленой; бораты хрома; физико-химическое исследование произведений искусства; гипс в цинковых белилах

Daria Solovieva, Irina Burtseva

Some Features of the Pigment Composition in Painting of Russian Artists in the First Half of the 20th Century

The pigment composition in the painting of Russian artists in the early 20th century such as the use of industrial paints “viridian pigment” with different production technologies in different countries in the pre- and post-war period, “zinc white” with the technological addition of gypsum in a certain period is discussed in the article. The work presents historical data about the production technology of these pigments and the results of scientific research at the Grabar Art Conservation Center.
Keywords: FTIR μ-spectroscopy; Russian painting of the 20th century; Russian impressionism; viridian pigment identification; chromium borate; physico-chemical research of works of art; zinc white with gypsum

Изучение микропроб красочных слоев произведений искусства преследует следующие цели:

— исследование материалов для проведения экспертизы на предмет подлинности или установления времени создания произведения;

— исследование технологических особенностей построения живописи с описанием стратиграфии и послойного определения состава на наполнитель и связующее для решения вопросов, возникающих в процессе реставрации.

Как правило, красочные слои представляют собой многокомпонентные смесевые системы. Перед исследователем стоит задача не только определить основной пигмент, но и идентифицировать незначительные примеси, вносящие вклад в создание цветового колорита.

Метод ИК-Фурье микроспектроскопии широко используется при анализе материалов произведений искусства. Как любой физико-химический

метод исследования, он имеет свои преимущества и недостатки. Анализ смесевых проб всегда затруднен тем, что если ряд функциональных групп имеют характеристические полосы поглощения примерно в одной и той же области спектра, то получаемый спектр есть суммарный спектр этих групп. Данное явление затрудняет идентификацию веществ, и для решения поставленных задач приходится использовать другие методы.

Так, характеристические линии поглощения эталонной изумрудной зеленой — моногидрата окиси хрома CrO(OH) — 1060, 790, 605 см$^{-1}$ *(ил. 1)*. Как известно, в этой области линии поглощения имеют баритовые белила, железосодержащие соединения, кобальт синий и другие оксидные соединения, поэтому основные линии изумрудной зеленой будут закрыты.

Исследуя более чем 90 произведений русской и западной живописи, созданных в период 1885–1943 гг., содержащих изумрудную зеленую, методом ИК-Фурье спектроскопии, авторы зарубежной статьи обратили внимание на присутствие дополнительных хорошо различимых пиков в области 1288 и 1252 см$^{-1}$. В ходе исследований они были отнесены к волновым числам боратов хрома, которые также имеют зеленую окраску.

По литературным данным, основным способом получения изумрудной зеленой является восстановление раствора моно- или дихромата калия или натрия при температуре и давлении или прокаливанием смеси бихромата калия (хромпика) или натрия с борной кислотой. В качестве побочного продукта и образуется борный ангидрид, а также бораты хрома. Однако существует и другой способ производства: с помощью органических соединений, в основном мелассы, и водорода, в котором бораты хрома заведомо отсутствуют.

По данным каталога Ленинградского завода художественных красок, в 1964 г. изумрудную зеленую получали прокаливанием хромпика с избытком борной кислоты и последующим разложением водой до образования пенообразного плава. Западные источники утверждают, что технология получения этого пигмента без использования соединений бора была введена после 1945 г., поэтому присутствие полос боратов хрома дает нам дополнительную опорную информацию в идентификации изумрудной зеленой, а отсутствие или присутствие данных полос в спектре — помощь в определении времени создания художественного произведения. Например, обнаружение изумрудной зеленой без боратов хрома в произведениях художника[1], умершего до 1945 г., указывает на несоответствие авторства и датировки художественного произведения.

Одним из факторов, не учитываемых при обработке мемуаров и личных воспоминаний художников о методах работы, является несоответствие между товарным названием и химическим составом краски в промышленной упаковке. Так, современная изумрудная зеленая масляная краска по электронному каталогу фирмы «Невская палитра» (серия «Мастер-класс») состоит из фталоцианиновой зеленой (PG7) и голубой (PB15), зеленого Б (17), окиси хрома (PG17) и органической желтой (PY1).

Другой технологической особенностью производства пигментов этого периода было то, что в начале производства цинковых белил в России (конец XIX — начало XX в.) для их удешевления вводили гипс в качестве примеси вплоть до 50 %. На этот факт следует обращать внимание, и он также может способствовать правильной атрибуции картин.

Изучение перечисленных особенностей состава пигментов при анализе микропроб с произведений живописи, поступивших на экспертизу или на реставрацию в ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря, являлось целью нашей работы. В работе, кроме ИК-Фурье микроспектроскопии, были использованы микрохимический и микрорентгенофлуоресцентный спектральный анализы.

В произведениях русских художников, работавших в период с конца XIX в. до примерно первой трети XX в., полосы, характерные для боратов хрома, отчетливо диагностируются, даже несмотря на их незначительную интенсивность. В общей сложности были исследованы произведения 12 авторов, среди них К. А. Коровин, П. П. Кончаловский, З. Е. Серебрякова, А. И. Кравченко, Н. Н. Дубовской, Б. Д. Григорьев и др. Волновые числа боратов хрома находились в диапазоне 1290–1245 см$^{-1}$. Так, на картине А. И. Кравченко «В саду» (1915) зеленая краска была идентифицирована как изумрудная зеленая, ее ИК-спектр представлен на *ил. 2*. Интенсивные полосы с волновыми числами 1290 и 1253 см$^{-1}$ отвечают боратам хрома, тогда как основная полоса пигмента имеет очень низкую интенсивность. С аналогичным результатом мы столкнулись и в картине П. П. Кончаловского «Осенний пейзаж» 1935 г. *(ил. 3)*. Даже когда интенсивность этих полос невелика ввиду небольшой концентрации пигмента, волновые числа хорошо разрешены. Такое явление мы зафиксировали в картинах С. Ю. Жуковского «Река Вятка» (полосы 1287 и 1245 см$^{-1}$) *(ил. 4)*, Б. Д. Григорьева «Купальщицы» 1910-х гг. (полосы 1286 и 1245 см$^{-1}$) *(ил. 5)*, К. А. Коровина «Тройка» 1915 г. *(ил. 6)*. В поступившем на экспертизу произведении Коровина «Деревенский пейзаж» бораты хрома, в отличие от изумрудной зелени, не были обнаружены по совокупности данных, полученных методами ИК-Фурье микроспектроскопии, рентгенофлуоресцентного и микрохимического анализов *(ил. 7)*. Это указывает на то, что авторство данного произведения принадлежит не К. А. Коровину, так как художник умер в 1939 г. — до смены технологии производства краски на не задействующую соединения бора. Примером, когда изумрудная зеленая может быть идентифицирована или дополнительно подтверждена по боратам хрома, может служить исследование произведения К. А. Коровина «Охотино» 1919 г. Состав зеленого слоя довольно сложный, при этом содержит соединения, накладывающиеся на основные полосы поглощения моногидрата оксида хрома: кобальт синий, примесь баритовых белил, красного железосодержащего пигмента, желтый кадмий, примесь черного минерального пигмента, цинковые белила и примесь изумрудной зеленой. Однако даже в таком сложном составе волновые числа боратов хрома также хорошо разрешены *(ил. 8)*.

Что касается гипса в составе цинковых белил, то его присутствие было обнаружено в работе Б. Д. Григорьева *(ил. 5)*, относящейся к 1910-х гг., а также в произведениях российского периода творчества Н. И. Фешина. Причем гипс был обнаружен как в грунте, так и в красочных слоях, следовательно, можно предположить, что примесь гипса является не авторской добавкой, а технологической — при производстве белил. В произведениях американского периода в цинковых белилах гипса не обнаружено.

Таким образом, данные особенности пигментного состава произведений русских художников первой половины XX в. могут служить дополнительными факторами при установлении экспертизой подлинности авторства и датировки, а также способами диагностики соединений в сложных смесях.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] При условии того, что пигмент является авторским, то есть при отсутствии реставрационных вмешательств в исследуемой микропробе.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Беленький Е. Ф., Рискин И. В.* Химия и технология пигментов. Л. : Химия, 1974. 656 с.

2. *Бурцева И. В., Горохова Г. Н., Смирнова П. Ю.* О творческом методе Н. И. Фешина (по результатам предреставрационных исследований) // Нерадовские чтения: Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития : сб. науч. ст. / Мин-во культуры Российской Федерации, Гос. Русский музей. Вып. 8. СПб. : ГРМ, 2023.

3. *Гренберг Ю. И., Писарева С. А.* Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. М. : Зеркало мира, 2010. 192 с.

4. Ленинградский завод художественных красок. Художественные краски, масла, лаки, разбавители: каталог-справочник // Л. : Внешторгиздат, 1964. 128 с.

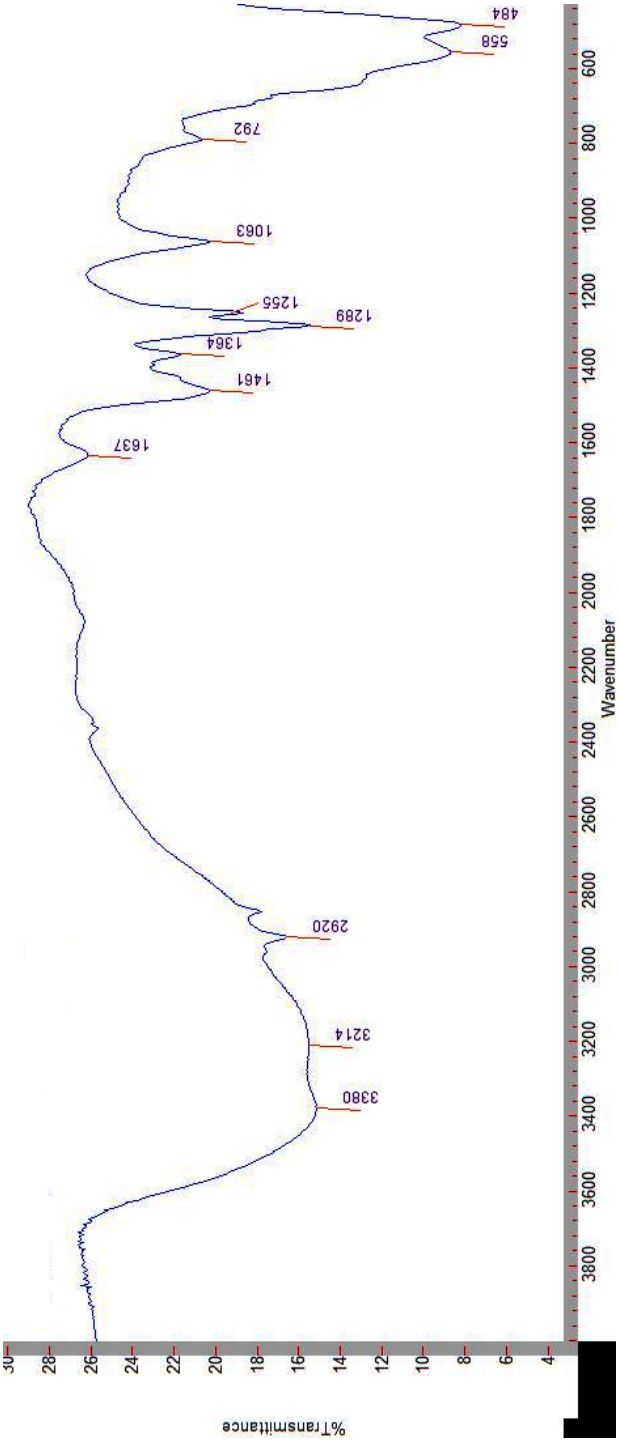
5. Невская палитра. Каталог художественных красок серии «Мастер-класс». URL: https://www.nevskayapalitra.ru/katalog/ (дата обращения: 20.06.2023).

6. *Ярош В. Н., Бузкова Л. Г., Захарова Н. Ю.* Исследование грунтов картин художника К. А. Коровина // Культура и искусство в СССР: Экспресс-информация: Реставрация памятников истории и культуры. М., 1988. Вып. 5. С. 15–18.

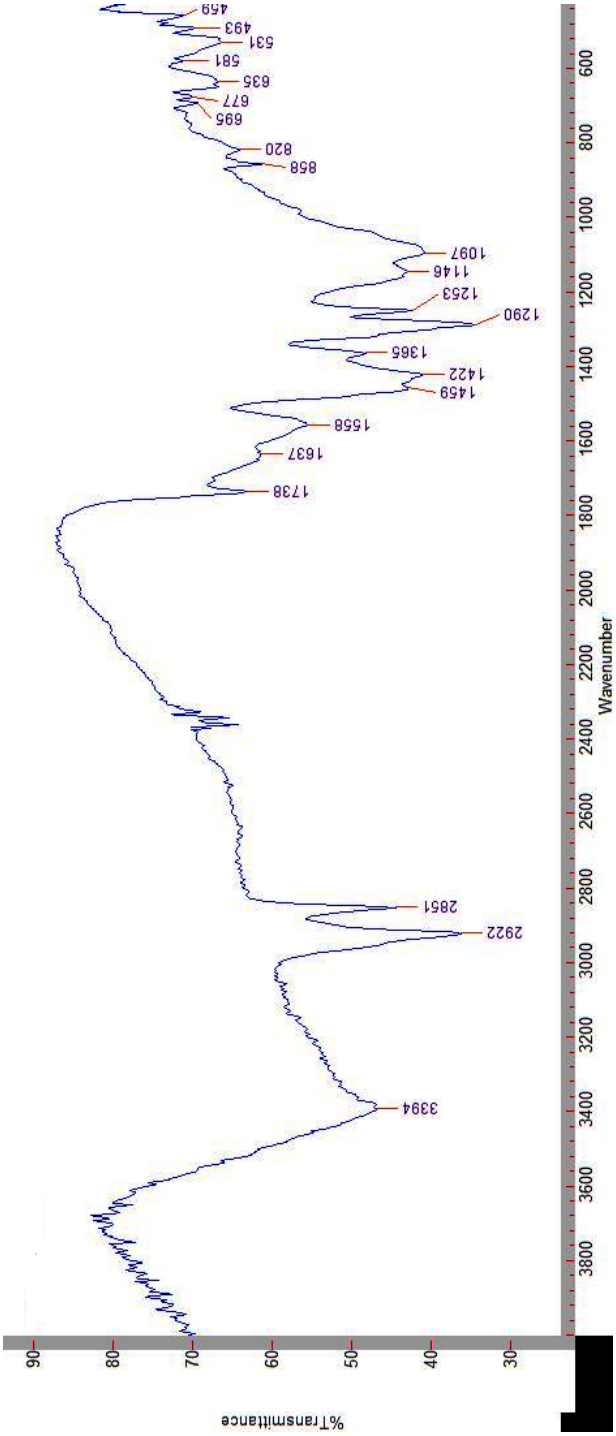
7. *Balakhnina I. A., Brandt N. N., Chikishev A. Y. et al.* Fourier Transform Infrared (FT-IR) Microspectroscopy of 20th Century Russian Oil Paintings: Problem of Dating // Applied Spectroscopy. 2016. Vol. 70. Iss. 7. P. 1150–1156.

8. *Sirro S., Ershova K., Kochemirovsky V. et al.* Recognition of fake paintings of the 20th-century Russian avant-garde using the physicochemical analysis of zinc white // Forensic Chemistry. 2021. Vol. 26.

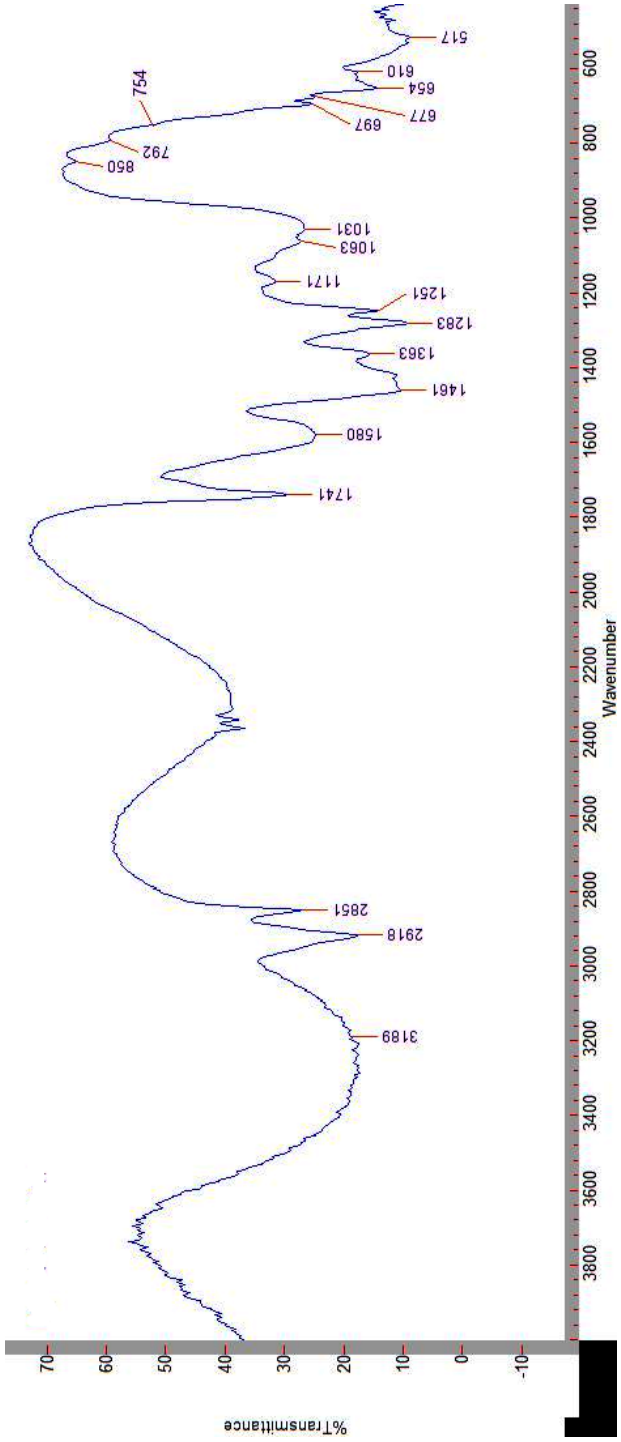
9. *Zumbuehl S., Scherrer N. C., Berger A., Eggenderger U.* Early Viridian Pigment Composition: Characterization of a (hydrated) chromium oxide borate pigment // Studies in Conservation. 2009. Vol. 54. No. 3. P. 149–159.



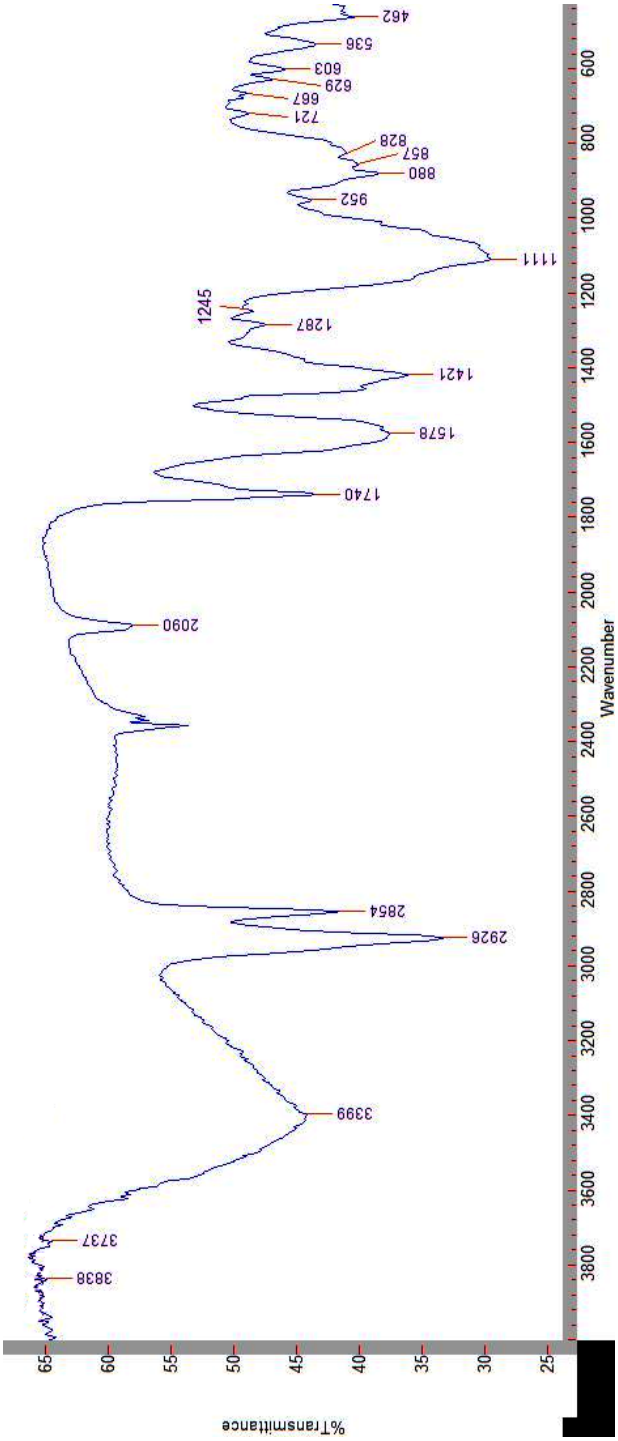
1. ИК-спектр эталонного пигмента «изумрудный зеленый», коллекция пигментов ВХНРЦ



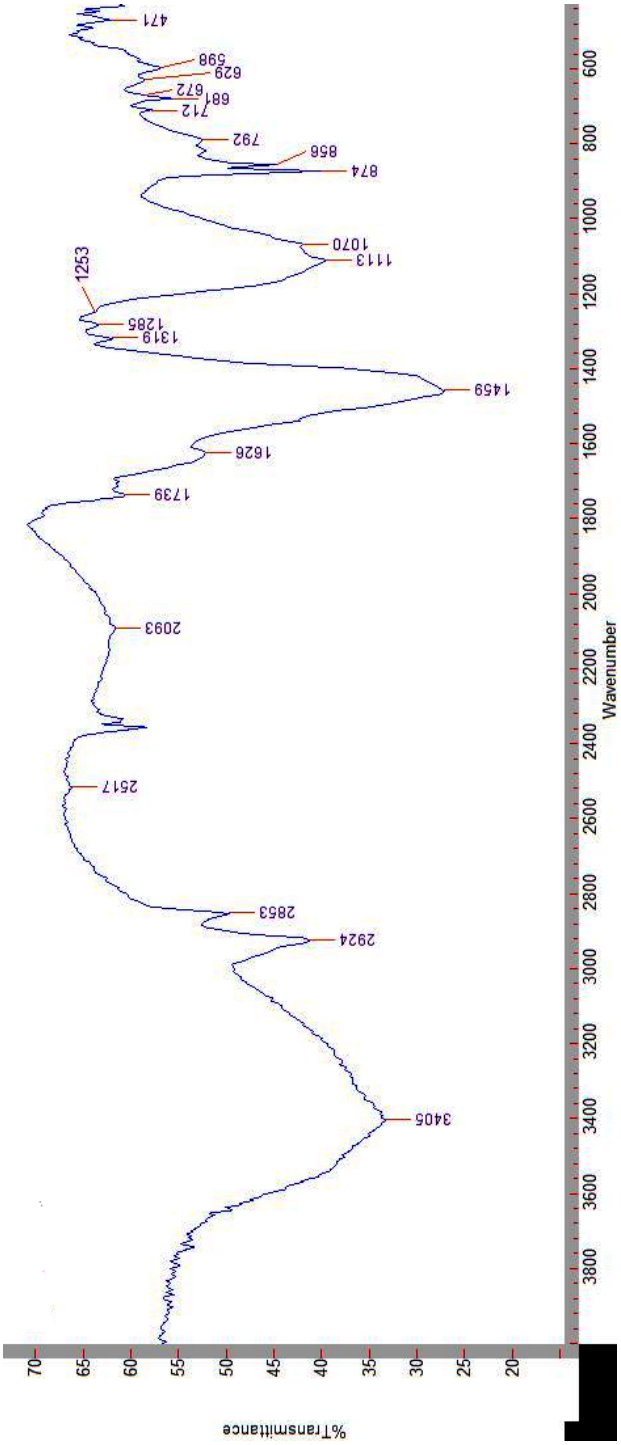
2. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения А. И. Кравченко «В саду»



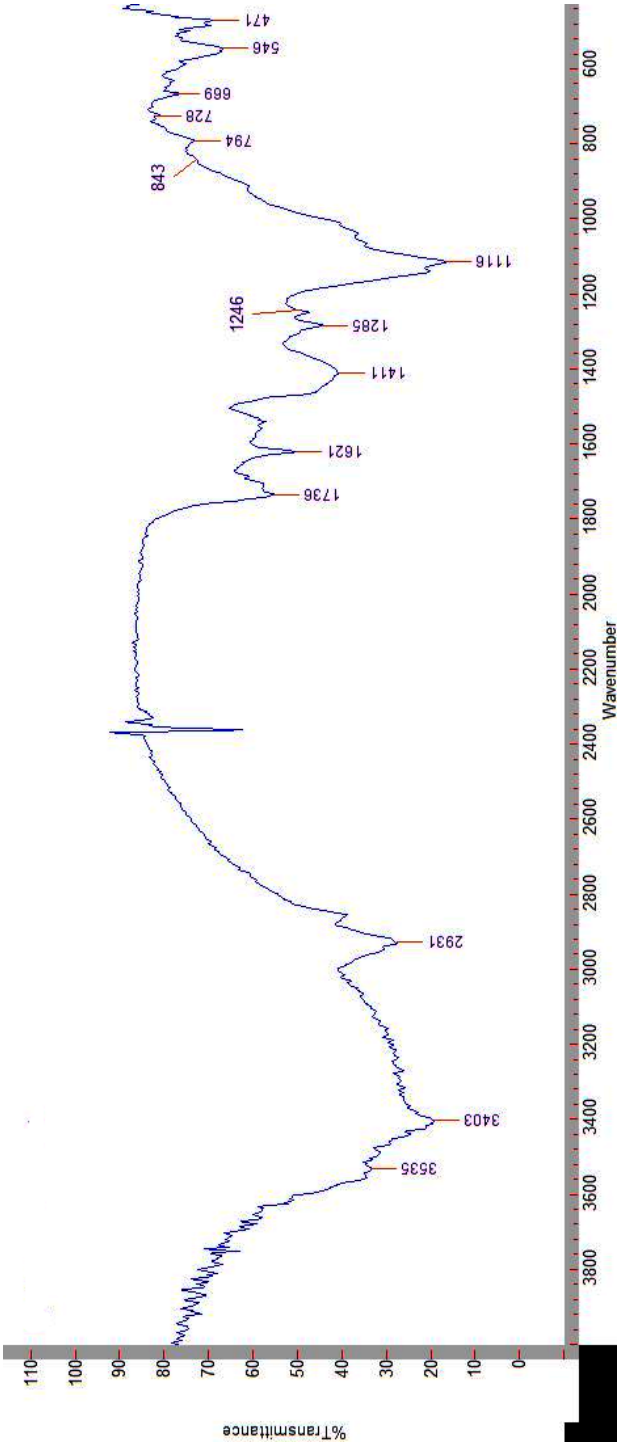
3. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения П. П. Кончаловского «Осенний пейзаж»



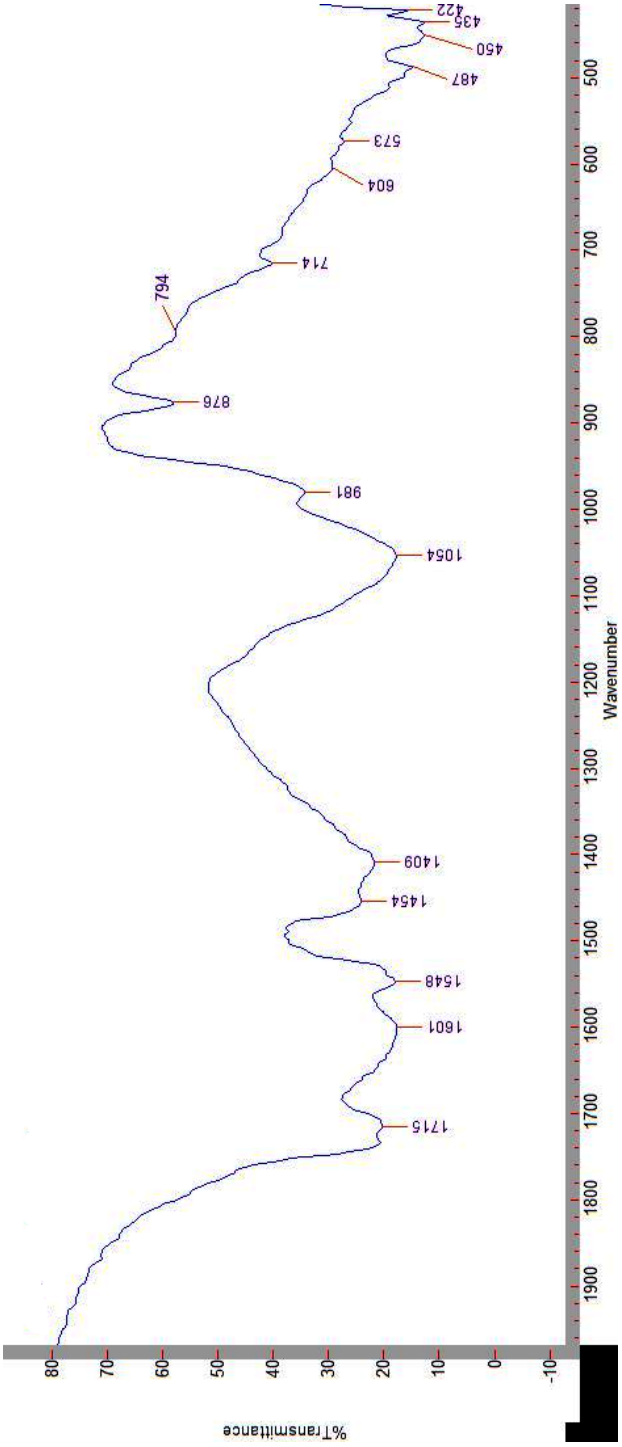
4. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения С. Ю. Жуковского «Река Вятка»



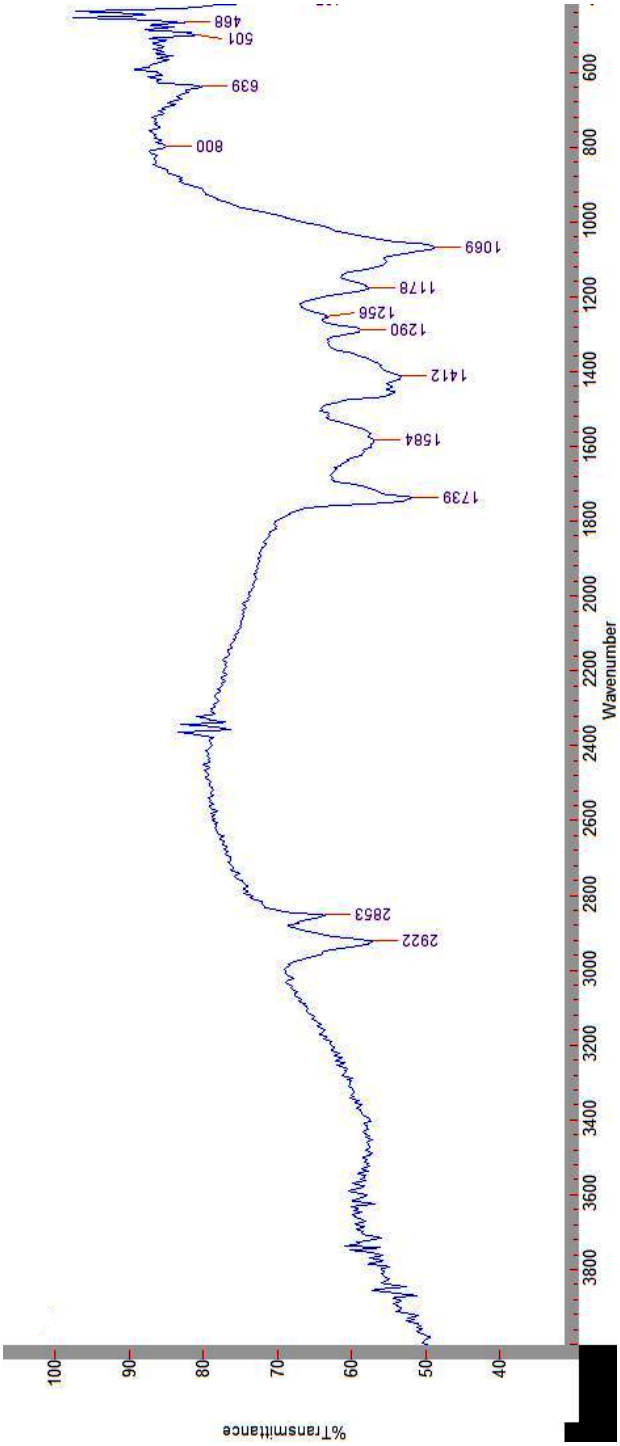
5. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения Б. Д. Григорьева «Купальщицы»



6. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения К. А. Коровина «Тройка»



7. Фрагмент ИК-спектра красочного слоя пробы с произведения К. А. Коровина (?) «Деревенский пейзаж»



8. ИК-спектр красочного слоя пробы с произведения К. А. Коровина «Охотино»

УДК 7.025.4+75.023.1-035.3 DOI: 10.62625/8830.2024.43.53.012

Ф. Ю. Бобров, Н. Д. Перова

Методики консолидации деструктированной древесины основы живописи. Сравнительный анализ

В статье приводятся результаты сравнительного тестирования консолидантов для укрепления разрушенной воздействием жука-точильщика, а также микроорганизмами деревянной основы живописи. Авторы исследовали группу широко применяемых консолидантов древесины: Regalrez® 1126, Paraloid B-72, Акрисил-95 А, ПВС 5/9, осетровый клей. Описываются результаты выполненных лабораторных работ. Результаты проведенного исследования резюмируются, приводятся рекомендации по практическим аспектам использования методик консолидации разрушенной деревянной основы живописи в зависимости от характера имеющихся повреждений, а также условий хранения и экспонирования памятника.
Ключевые слова: консолиданты древесины; укрепление; пропитка; адгезивы Regalrez® 1126; Paraloid B-72; Акрисил-95 А; ПВС 5/9

Philipp Bobrov, Natalia Perova

Comparative Analysis of Methods of Consolidation of Degraded Wood

The article presents the results of comparative testing of consolidants used to strengthen the degraded wooden base of painting, damaged by wood-borer bug and microorganisms. The authors investigated and practically tests group of commonly used wood consolidants: Regalrez® 1126, Paraloid B-72, Acrylic–95 A, PVA 5/9, sturgeon glue. The performed laboratory tests on wood samples are described. The results of the study are summarized and recommendations on the method of consolidating the damaged wooden base of painting, depending on the nature of damage, storage and exhibiting conditions are given.
Keywords: wood consolidants; strengthening; impregnation; adhesives Regalrez® 1126; Paraloid B-72; Acrylic–95 A; PVA 5/9

Иконный щит, а именно его древесина, — важнейшая составляющая материальной структуры произведения живописи. Деревянная основа обладает всеми особенностями, присущими древесине, индивидуальной технологией изготовления, является неотъемлемой частью произведения искусства и несет следы истории его бытования. Наряду с красочным слоем и грунтом древесная основа иконы требует столь же внимательного наблюдения и изучения, а также профессионального и осторожного подхода при реставрации. Со временем под воздействием агрессивных факторов окружающей среды основа в той или иной степени теряет свою прочность (становится хрупкой, пористой, подвергается воздействию насекомых и микроорганизмов), что напрямую влияет на сохранность всех компонентов иконы: левкаса, красочного и покровного слоев и, как следствие, на сохранность памятника в целом.

В прошлом было принято применять радикальные методы реставрации основы: врезки новой древесины, дублирование и тому подобные меры,

вплоть до перевода на новую основу. Самым распространенным приемом укрепления разрушающегося дерева была пропитка его горячей олифой, пчелиным воском или животным клеем. С 1930-х гг. для консолидации основы применялись казеиновые, растительные и животные клеи, как правило высокой концентрации. С середины XX в. стали все больше использовать синтетические полимерные материалы: пропитки древесины водной эмульсией ПВА, полиуретановой и эпоксидной смолами. Экспериментально использовали ацетилцеллюлозу, сополимер бутилметакрилата с метакриловой кислотой (БМК-5), полиметилфенилсилоксаны (КО-921 и К-9), полиэтиленгликоль, полибутилметакрилат (ПБМА), поливинилбутираль (ПВБ) [6, с. 92].

Соблюдение температурно-влажностного режима, а также мероприятия по консолидации основы могут приостановить дальнейшую ее деструкцию. Для успешного выполнения консолидации разрушенной деревянной основы необходимы знания структуры и свойств древесины, объективная оценка состояния сохранности предмета, понимание свойств консолидирующего состава и их влияния на памятник.

В последние десятилетия среди профессиональных реставрационных материалов появилось большое количество составов для консолидации разрушенной древесины. Большинство из них соответствуют всем современным реставрационным требованиям: не меняются со временем, не влияют на внешний вид древесины, обратимы, нетоксичны и т. д. Есть разработки применения консолидантов, не меняющих гигроскопичность древесины. Свойства методик, основанных на современных материалах, адаптируются к конкретному произведению путем варьирования основных параметров: концентрации адгезива, выбора растворителя и метода нанесения.

На сегодняшний день широко распространенными материалами для пропиток древесины являются поливиниловый спирт (ПВС 5/9) и акриловые смолы различных марок: Акрисил-95 А, Paraloid (Паралоид) B-72, Regalrez (Регальрез) 1126. В отечественной практике используются главным образом традиционный животный осетровый или мездровый клей, поливиниловый спирт и водная дисперсия акрилата Акрисил-95 А. Также применяются материалы на основе бутилметакрилата. В то же время широко применяемые во всем мире акрилаты марок Paraloid и Regalrez малоизвестны как материалы для работы с древесиной.

На кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина было решено провести сравнительный анализ и тестирование всех основных применяемых сегодня консолидантов деструктированной древесины и соответствующих методик. Исследования осуществлены под руководством профессора (и. о.), кандидата искусствоведения Ф. Ю. Боброва в 2019–2023 гг. Проведенная работа включала в себя лабораторные тесты на экспериментальных образцах древесины (при выполнении которых фиксировались скорость и глубина проникновения консолидирующих адгезивов в образцы древесины различных пород

и степени разрушения), а также разработку метода практического применения участвующих в проведенных тестах консолидантов для укрепления деструктированной основы живописи.

Нами были изучены опубликованные методики консолидации разрушенной основы икон методом пропитки, описанные в многочисленных трудах реставраторов, а также в отчетах лабораторий и научно-реставрационных центров. Публикации, посвященные так называемым современным консолидантам, в том числе используемым для пропитки древесины, зачастую содержат противоречивую информацию, которую порой сложно сопоставить между собой. Для уточнения некоторых разрозненных данных, опубликованных ранее, нами были проведены экспериментальные сравнительные тесты.

При подготовке к проведению тестовых экспериментов мы подобрали образцы древесины, подвергшиеся естественному разрушению под воздействием тех факторов окружающей среды, которые оказывают негативное воздействие и на иконные деревянные основы. Тесты проводились, таким образом, на образцах древесины сосны, осины и ольхи, которые нередко использовались при изготовлении досок, образовывавших иконные щиты.

При выборе любого консолиданта и метода его использования необходимо иметь в виду, что импрегнация деструктированной основы — лишь частично обратимый процесс, который неизбежно влияет на физические свойства древесины. Следует выделить два главных фактора: степень изменения физических размеров древесины основы (разбухания) и возможное воздействие консолиданта на такие составляющие произведения, как грунт (левкас), красочный слой живописи, лак и др. Водные растворы адгезивов (ПВС, глютеновые клеи) вызывают высокий коэффициент разбухания древесины (4,2), тогда как «безводные» материалы имеют существенно более низкие параметры: керосин — 0,1, скипидар — 0,2, ацетон — 2,8, этанол — 3,4, метанол — 3,6 [2]. Любому реставратору-практику очевидна и неодинаковость воздействия перечисленных материалов на другие составляющие материальной структуры произведения, например воды на левкас, керосина на лак и т. д.

Приведем краткое описание проведенных практических тестов по использованию исследуемых материалов и методик. Тесты выполнялись на целых (неповрежденных) брусках древесины, а также на образцах дерева, поврежденных вследствие гниения и воздействия жука-древоточца.

Тест № 1. При подборе методики определения глубины проникновения консолиданта в древесину был проведен ряд экспериментов. Снятие спектров ИК-поглощения оказалось очень трудозатратным и не всегда информативным. Для большей наглядности процесса впитывания раствора в образцы древесины были подобраны красители: для водных составов — индигокармин, для растворов в ароматиках — судан. Необходимо было обосновать объективность правомерности использования красителей для иллюстрации

глубины проникновения растворов в древесину, уточнить, задерживается ли краситель или следует за раствором консолиданта. При изменении концентрации адгезива раствор, очевидно, должен был менять глубину проникновения в древесину, что особенно наглядно видно при использовании окрашенного консолиданта (обычно бесцветного и прозрачного).

Были приготовлены и окрашены растворы:

— водного осетрового клея концентрацией 2 %, 8 % и 20 % с индигокармином;

— Paraloid B-72 в ацетоне концентрацией 2 %, 8 % и 20 % с суданом.

Образцы древесины — бруски из осины размером 3 × 2 × 2 см — погружались на 0,3 см торцевой стороной в раствор на сутки *(ил.)*.

Чем выше была концентрация адгезива в растворе, тем меньше проникал состав вглубь образца древесины. Благодаря окрашенности раствора такая особенность, как и предполагалось, становилась особенно наглядной. Известная зависимость глубины проникновения клея от его концентрации сохранялась как в случае с водными растворами осетрового клея, так и при использовании растворов Paraloid B-72 в ацетоне.

Тест № 1 наглядно продемонстрировал, что глубина проникновения укрепляющего состава очевидно зависит от концентрации раствора. Очевидным стало и то, что разные клеи, в одних и тех же соотношениях с растворителем, не одинаково проникают в структуру древесины. Также становится очевидным, что использованные красители не расслаиваются и никак не «задерживают» раствор.

Тест № 2. Следующий ряд проведенных тестов проиллюстрировал глубину проникновения консолидантов с красителями в неразрушенную древесину (и ее неодинаковость), а также позволил определить твердость древесины (и ее изменения) до и после пропиток укрепляющими растворами.

Бруски из осины размером 6 × 5,5 × 3 см погружались торцами в окрашенный раствор на 1,3 см на сутки. Концентрация раствора выбиралась согласно опубликованным методикам. В случае если раствор весь впитывался в образец, но при этом брусок не был пропитан целиком, раствор добавлялся до прежней отметки в 1,3 см, но не более двух раз.

Образцы древесины были взвешены до и после выполнения пропитки. Для выявления глубины проникновения растворов в образцы древесины после полного высыхания бруски были расколоты пополам, на две равные половины. После каждого этапа оставлены контрольные образцы.

Образец № 5х пропитан 5 %-ным раствором Regalrez 1126 с уайт-спиритом, окрашенным суданом. Консолидант равномерно пропитал брусок целиком в самые короткие сроки. Раствор начал впитываться в образец практически моментально, при первом же касании деревом поверхности жидкого раствора.

Образец № 2х пропитан на всю глубину составом 3 %-ного Акрисила-95 А и изопропилового спирта с пиненом (3 : 1) [4, с. 93], окрашенным суданом.

Образец № 4х пропитался 1 %-ным водным раствором ПВС 5/9, окрашенным индигокармином, ниже линии налитого состава, причем пропитанная часть древесины значительно увеличилась в размерах (набухла) в процессе пропитки.

Образец № 5 пропитан 2 %-ным водным раствором осетрового клея с индигокармином. Впитывание прошло очевидно неравномерно и не на всю толщину тестового бруска.

Образец № 6х пропитан 5 %-ным раствором Paraloid B-72 в ацетоне, окрашенным суданом. Уровень пропитки равномерный, но раствор не прошел на всю глубину бруска *(ил.)*.

Образцы древесины после высыхания консолидантов были переданы в испытательную лабораторию ООО «Прометей» для испытания древесины на твердость. При помощи твердомера «Роквелла МЕТОЛАБ 601» было выполнено измерение твердости по шкале Бринелля (HB) на трех контрольных точках каждого из образцов. Тест (измерение прочности) показал наибольшее изменение параметра твердости у образца, пропитанного Акрисилом-95 А, затем Paraloid B-72, Regalrez 1126, ПВС 5/9. Образец 4х пропитан ПВС 5/9 на очень незначительную глубину, потому не удалось установить прибор на самый край образца, пропитанный консолидантом. Результат измерения твердости в данном случае получен с погрешностью.

Тест № 3. Бруски размером 22 × 4,5 × 2 см из поврежденной жуком-точильщиком сосны погружались в окрашенный раствор на 1,3 см на сутки. Концентрация раствора была выбрана согласно опубликованным методикам. В случае если раствор весь впитывался и при этом брусок не был пропитан целиком, раствор добавлялся до прежней отметки 1,3 см, но не более двух раз. Образцы были взвешены до и после пропитки. Велась поэтапная фото- и видеосъемка процесса. Образцы также были отсканированы для фиксации их размеров до и после обработки. Оставлены контрольные образцы.

По итогам теста растворы с Paraloid B-72, Regalrez 1126, Акрисил-95 А с красителем пропитали весь брусок. Раствор ПВС 5/9 пропитал не весь брусок № 8, но показал лучшую проникающую способность, чем в тесте № 2 *(ил.)*.

Сравнение результатов тестов № 2 и 3 подтвердило, что составы лучше проникают в деструктированную жуком-точильщиком древесину, даже если порода дерева более плотная.

Выводы

Проведенные тесты показали (и подтвердили, в общем-то, непреложное правило) необходимость тщательного подбора консолиданта и методики его применения для консолидации разрушенной древесины каждого конкретного памятника, в зависимости от его сохранности и предполагаемых условий дальнейшего хранения и экспозиции. Также критически важно подбирать оптимальную концентрацию используемого консолиданта, основываясь

на методических рекомендациях и практическом, «полевом» опыте применения адгезива. Слишком низкая концентрация раствора может не оказать достаточного консолидирующего эффекта, оставив древесину в механически непрочном состоянии, а слишком высокая — снизить глубину его проникновения, создав прочную «корку» вокруг рыхлого основания.

При пропитке разрушенной древесины укрепляющим раствором с помощью кисти (метод, часто применяемый при укреплении локальных областей разрушений на в целом сохранной деревянной основе) практически невозможно равномерно пропитать всю толщину доски. Это возможно сделать методом частичного погружения бруса в раствор, исключая лицевую сторону (что важно при пропитке деревянной основы с живописью). При пропитывании всей толщины основы, а не ее фрагмента достигается более равномерное распределение консолиданта в толще древесины, не возникает деформаций и напряжений на стыке пропитанной и непропитанной древесины.

Для предотвращения набухания и усадки древесины основы иконы при пропитке следует избегать или по меньшей мере с осторожностью применять водорастворимые консолиданты. Водный раствор ПВС 5/9 применяется в случаях, когда особенно важно сохранение цвета деревесины или красочный слой иконы может быть поврежден более агрессивными растворителями. Раствор ПВС 5/9 на иконах желательно применять фрагментарно, если не требуется большая глубина пропитки и нет трещин основы, из-за опасности уменьшения размеров основы после пропитки. Согласно описанным в источниках данным, ПВС 5/9 не меняет гигроскопические свойства древесины [7, с. 185]. Однако к недостаткам метода следует отнести, помимо вероятного набухания древесины и низкой биостойкости [5], неглубокую проникающую способность раствора.

Консолидация древесины Акрисилом-95 А дает хорошие результаты: достаточную глубину проникновения состава и увеличение прочности разрушенной древесины. Необходимо с осторожностью применять Акрисил-95 А при наличии покрывного и красочного слоев, реагирующих на изопропиловый спирт.

Regalrez 1126 показывает хорошие результаты в случаях, когда требуется максимальная глубина пропитки древесины. Он не изменяет линейные размеры деревянной основы. Раствор Regalrez 1126 в уайт-спирите дает минимальную усадку, поэтому его использование в щите с многочисленными трещинами, а также с элементами из разных пород дерева наименее опасно. Его можно применять на иконах с тонкими масляными прописями, слоями олифы или лака (в том числе цветного), чувствительными к агрессивным растворителям, но не растворимыми в уайт-спирите высокой очистки. В случае сильной деструкции древесины пропитку можно выполнять неоднократно. Можно считать данный материал оптимальным для выполнения укрепляющих разрушенную деревянную основу импрегнаций.

При плохой сохранности (высокой степени утраты механической прочности) древесины рекомендуется выполнить повторную пропитку с использованием Paraloid B-72, который позволяет достичь более прочного укрепления деструктированной древесины. Комбинированный метод с использованием первоначальной пропитки мелкодисперсным раствором смолы Regalrez в уайт-спирите и затем финальным укреплением более прочным раствором Paraloid B-72, широко и успешно применяемый итальянскими реставраторами [1], впервые протестирован и применен на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств и в ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря [3].

Paraloid B-72 применяется при реставрации сильно поврежденной древесины. Этот консолидант исследован больше других и дольше применяется в реставрационной практике. Из-за растворителей в укрепляющем растворе с Paraloid B-72 его следует применять с тыльной стороны и торцов древесины, а также при локальных импрегнациях с использованием кисти, с тем чтобы избежать возможного соприкосновения с тонкой лаковой пленкой и масляным красочным слоем, если они растворимы сольвентами, использованными в консолидирующем составе.

Подбор консолиданта должен проводиться обязательно с учетом особенностей взаимодействия укрепляющего состава с памятником (со всеми его компонентами). Обязательно должны учитываться свойства растворимости всех материалов, входящих в структуру памятника. Сопоставляя свойства консолидантов и древесины, можно достичь хорошего, стабильного результата — укрепления методом пропитки деструктированной основы иконы.

Исследованные в рамках прикладной части программы ассистентуры-стажировки методики были успешно применены в течение 2019–2023 гг. на кафедре реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств и в мастерской реставрации темперной живописи Государственного музея истории религии (Санкт-Петербург). Изъеденные жуком-древоточцем иконные доски обрели утраченную прочность, при этом без изменения размеров, цвета и текстуры древесины основы, сохраняя обратимость использованного консолиданта.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Борджиоли Л.* Применение синтетических смол при реставрации полихромных произведений искусства // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация : мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Междунар. культурного форума, Санкт-Петербург, 1–3 декабря 2016 г. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2018. С. 40–49.

2. Влажность древесины и свойства, связанные с ее изменением // [Электронная библиотека]. URL: https://bstudy.net/987384/tehnika/vlazhnost_drevesiny_svoystva_svyazannye_izmeneniem#aftercont (дата обращения: 23.08.2020).

3. *Горматюк А. А.* Реставрация и исследование комплекса расписного «неба» конца XVIII века из Кенозерского национального парка // Искусство Евразии. 2018.

№ 4 (11). С. 152–163. URL: https://readymag.com/u50070366/1214115/21/ (дата обращения: 03.12.2022).

4. *Клокова Г. С., Демина О. В., Инденбом А. В. и др.* Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учебных заведений. М. : Изд. ПСТГУ, 2012. 240 с.

5. *Мельникова Е. П., Маслов К. И.* Применение синтетических материалов в реставрации монументальной живописи. М. ; СПб. : Гидрометеоиздат, 2000. 118 с.

6. *Перова Н. Д.* Методы консолидации деструктированной древесиной основы живописи // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 65 : Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2023. С. 195–213.

7. *Преображенская Г. А.* Резное дерево в храме: Технология. Консервация. Иконография / Гос. музей истории религии. СПб. : ИПЦ СПбГУПТД, 2011. 424 с.

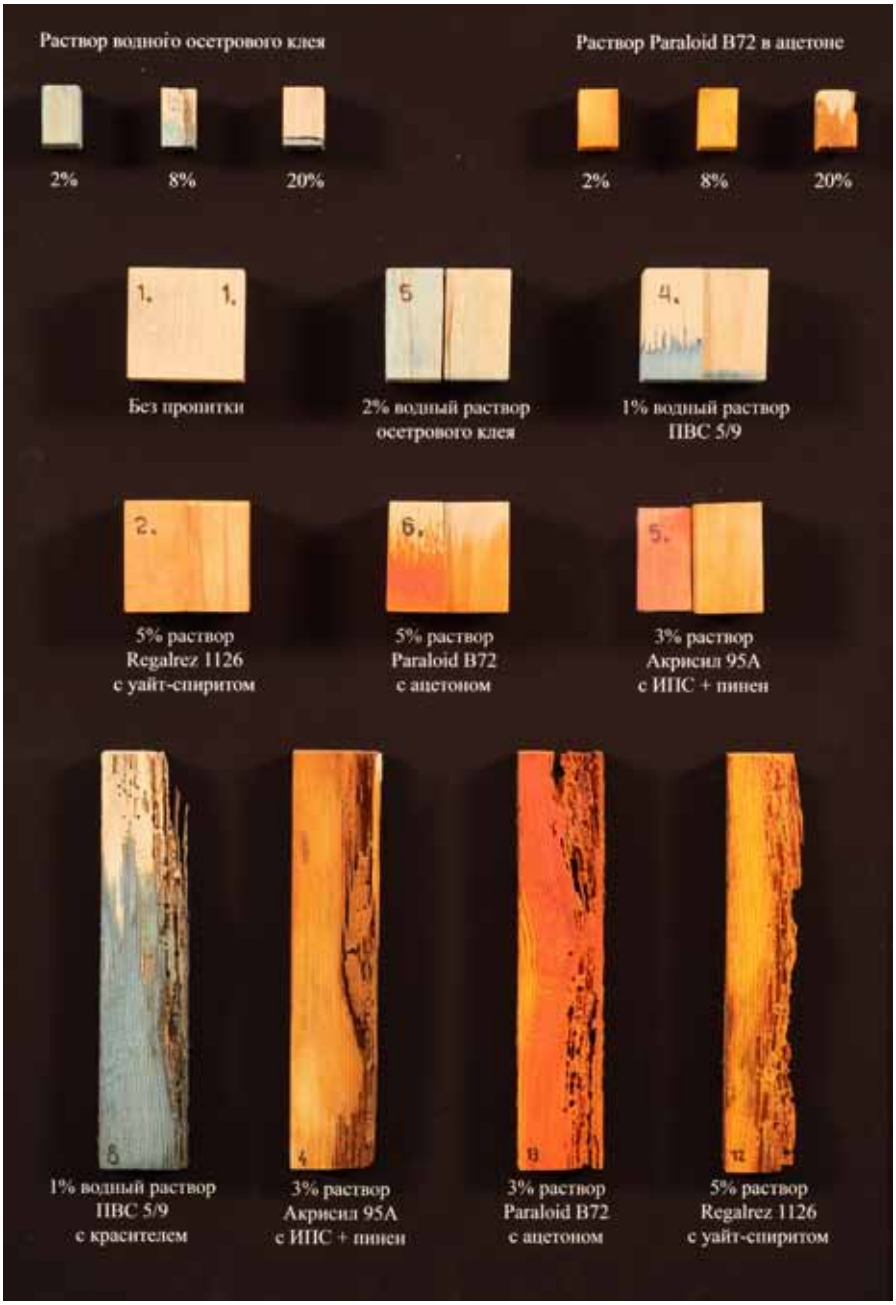
8. *Филатов В. В.* Реставрация произведений русской иконописи. М. : Про-пресс, 2007. 335 с.

9. *Crisci G. M., La Russa M. F., Malagodi M., Ruffolo S. A.* Paraloid B72 Consolidating properties of Regalrez 1126 and Paraloid B72 applied to wood // Journal of Cultural Heritage. 2010. Vol. 11. Iss. 3. P. 304–308.

10. *Mankowski P., Andres D.* Compressive strength of wood pinus sylvestris decayed by coniophora puteana fungi and reinforced with Paraloid B-72 // Wood Research. 2015. № 60 (3). P. 409–415.

11. *Tuduce Trăistaru A. A., Timar M. C., Câmpean M.* Studies upon penetration of Paraloid B72 into poplar wood by cold immersion treatments // Bulletin of the Transilvania University of Brasov. 2011. Vol. 4 (53). P. 81–88.

12. *Vincotte A., Beauvoit E., Boyard N., Guilminot E.* Effect of solvent on Paraloid B72 and B 44 acrylic resins used as adhesives in conservation // Heritage Science. 2019. Vol. 7. № 1.



Образцы древесины, пропитанные консолидантом с красителем методом погружения в раствор

УДК 069.444 DOI: 10.62625/4853.2024.22.25.013

В. Б. Дорохов, А. С. Макарова, Н. Ю. Пинтелин

Предварительные результаты оценки эффективности зимних укрытий для каменной скульптуры, экспонирующейся под открытым небом

Обеспечение сохранности каменной скульптуры, экспонирующейся под открытым небом, в осенне-зимний период представляет собой сложную задачу. Именно в это время скульптура подвергается особенно агрессивному воздействию окружающей среды. Резкие колебания температуры и относительной влажности неизбежно приводят к необратимым повреждениям и утратам. В статье представлены результаты оценки эффективности двух типов временных защитных футляров, используемых в музее-заповеднике «Архангельское» в осенне-зимний период. Анализируются результаты мониторинга параметров микроклимата футляров, проведенного в осенне-зимний период 2022/2023 г. на основании данных логгеров-термогигрометров.
Ключевые слова: каменная скульптура; футляры; осенне-зимний период; микроклимат; мониторинг

Victor Dorokhov, Anastasiia Makarova, Nikolai Pintelin

Preliminary Results of Evaluation of the Effectiveness of Winter Shelters for an Outdoor Stone Sculpture

Ensuring the preservation of stone sculpture, exhibited outdoors, in the autumn-winter period is a difficult task. During this period of the year the sculpture is exposed to especially aggressive environmental influences. Sharp fluctuations of temperature and relative humidity inevitably lead to irreversible damage and loss. The article presents the results of evaluating the effectiveness of two types of temporary protective shelters used in the "Arkhangelskoye" Museum-Reserve in the autumn-winter period. The results of monitoring of the microclimate parameters inside the shelters, carried out in the autumn-winter period of 2022–2023 based on data from thermohygrometer loggers, are analyzed.
Keywords: stone sculpture; temporary shelters; autumn-winter period; microclimate; monitoring

Экспонирующаяся под открытым небом каменная скульптура подвергается комплексному воздействию нескольких факторов разрушения, среди которых выделяют эрозию, физико-химическое выветривание и антропогенное воздействие [3, с. 7]. Под эрозией понимается эффект механического воздействия ветровой нагрузки и атмосферных осадков, приводящий к частичной утрате поверхностного слоя скульптуры в результате физического воздействия. К понятию физико-химического выветривания относятся такие специфические виды разрушения, как солевое, морозное разрушение и биокоррозия [6, с. 26–28]. Антропогенное воздействие проявляется в виде механических повреждений (царапин, сколов, выбоин, утрат) и разнородных загрязнений. Они возникают в результате воздействия снегоуборочной и прочей техники, а также из-за действий вандалов и в результате непрофессиональных реставраций и ремонтов.

Если предотвращение антропогенного воздействия достигается при помощи организации контроля за доступом на территорию, а также за счет привлечения к реставрации и текущему уходу квалифицированных специалистов, то механизмы контроля за воздействием окружающей среды требуют дополнительных усилий. Так, немалое значение приобретает использование эффективных сезонных укрытий. Эти временные конструкции, возводимые в осенне-зимний период, помимо отведения осадков и других видов атмосферного воздействия, позволяют отчасти уменьшать воздействие окружающей среды, то есть вышеописанные факторы эрозии и физико-химического выветривания.

ГОСНИИР совместно с музеем-заповедником «Архангельское» проводит исследование, посвященное оценке эффективности конструкций, применяемых музеем для временного укрытия памятников. Скульптуры из мрамора, расположенные на территории усадебного парка, в конце ноября укрываются футлярами трех конструкций: деревянными (вагонка «штиль» из сосны), стеклянными и комбинированными, в которых прозрачные стенки выполнены из оргстекла в деревянной раме, а нижняя часть выполнена из деревянных реек. С 2021 г. по настоящее время сопоставляется эффективность футляров двух типов: деревянных *(ил. 1)* и комбинированных *(ил. 2)*. В настоящей статье представлены результаты мониторинга за период 2022–2023 гг.

В основу методики, модифицированной для изучения микроклимата защитных футляров, положены разработки лаборатории климата музеев и памятников архитектуры ГОСНИИР, которые зарекомендовали себя в ходе работ на большом числе объектов культурного наследия. Основные положения данной методики были изложены ранее в публикациях авторов [4; 5]. В основе методики лежат положения следующих нормативных документов:

— ГОСТ Р 55567–2013 «Порядок организации и ведения инженерно-технических исследований на объектах культурного наследия» [1];

— ГОСТ Р 56198–2014 «Мониторинг технического состояния объектов культурного наследия. Недвижимые памятники» [2].

Методика использует информацию о временных и пространственных изменениях влажности и температуры воздушной среды в течение некоторого временного интервала. Полученная информация позволяет выдвигать обоснованные гипотезы о причинах изменчивости температур и влажности и их влиянии на тепловлажностные условия сохранности изучаемых объектов при определенном объеме измерений.

В период с октября 2022 г. по апрель 2023 г. с помощью логгеров-термогигрометров EClerk-USB проводились измерения тепловлажностного режима воздушной среды на следующих скульптурах.

№ 1. Статуя «Церера», неизвестный скульптор, 2-я половина XVIII в. (ГМУА КП2824, ПС 27, ГК 24235396). Верх террасы (запад), прозрачный футляр.

№ 2. Статуя «Вертумн» (?), неизвестный скульптор, 2-я половина XVIII в. Партер (восток), деревянный футляр.

№ 3. Герма «Диана», неизвестный скульптор, 2-я половина XVIII в. (ГМУА КП2816, ПС 19, ГК 17464359). Верх террасы (восток), прозрачный футляр.

№ 4. «Женская статуя», неизвестный скульптор, 2-я половина XVIII в. (ГМУА КП2913, ПС 131, ГК 19323061). Партер (запад), деревянный футляр.

Логгеры-термогигрометры были настроены на фиксацию результатов измерений во внутреннюю память с периодичностью один раз в час. Полученные данные прошли компьютерную обработку в соответствии с методикой ГОСНИИР. При анализе данных использовались графики, построенные по точкам с периодичностью один час, а также графики со среднесуточными данными.

Рассмотрим выявленные закономерности формирования параметров микроклимата, которые оказывают воздействие на тепловлажностные условия сохранности изучаемых скульптур.

Относительная влажность (ОВ). На протяжении всего изученного периода значения ОВ внутри футляров были нестабильны, отражая динамику метеоусловий.

Показатели ОВ в прозрачных футлярах № 1 и 3 отличались незначительно. Это объясняется тем, что в значительной мере микроклимат этих прозрачных футляров находится под воздействием инсоляции, а это влечет интенсивный прогрев воздуха. Самый интенсивный прогрев воздуха солнцем в футлярах происходит с 11 до 15 часов. При восходе и после захода солнца охлаждение воздуха и материалов скульптур происходит с различной скоростью, что приводит к быстрому росту ОВ и высокой вероятности образования конденсата.

В непрозрачных футлярах № 2 и 4 ОВ также повторяет динамику метеоусловий, но в более сглаженном виде. Амплитуда изменений ОВ в непрозрачных футлярах в течение суток в 3–4 раза меньше, чем в прозрачных футлярах. В деревянных футлярах ОВ более стабильна за счет менее интенсивного прогрева в дневное время. Также некоторое влияние на ОВ оказывает гигроскопичность большого количества деревянных деталей в таких футлярах. Процессы сорбции-десорбции древесины стабилизируют скачки ОВ.

Сравнение динамики ОВ в различных футлярах наглядно показано на *ил. 3*.

Температура. С октября 2022 г. по апрель 2023 г. значения температуры воздуха в футлярах зависели как от температуры наружного воздуха, так и от интенсивности инсоляции. В солнечные дни влияние последней на динамику температуры внутри футляра могло быть значительно сильнее, чем температуры наружного воздуха, особенно в прозрачных футлярах.

Величина амплитуды колебаний температуры в солнечные дни в прозрачных футлярах превосходила амплитуду в непрозрачных футлярах

в 3–4 раза. Графики температуры по различным интервалам времени в различных типах футляров и в отличающихся климатических условиях приведены на *ил. 4*.

Абсолютная влажность (АВ). Изменчивость АВ характеризует интенсивность массообмена между внутренней средой футляров и наружным воздухом. На протяжении всего изученного периода значения АВ воздуха в футлярах зависели от множества параметров наружного воздуха. При этом воздействия на АВ внутри футляров таких наружных параметров, как относительная влажность, температура, инсоляция и абсолютная влажность, взаимосвязаны и не поддаются раздельному анализу. Все перечисленные величины давали некоторое общее воздействие. Отмечена естественная закономерность: снижение общего уровня АВ внутри футляра при общем похолодании и повышение уровня АВ при потеплениях. Изменчивость АВ при различных метеоусловиях продемонстрирована на *ил. 5*.

Выводы

В результате анализа полученных данных были выявлены некоторые закономерности формирования микроклимата в футлярах. Необходимо отметить весьма тесную зависимость скачков температуры и ОВ в прозрачных футлярах № 1 и 3 от наличия облачности. В непрозрачных футлярах № 2 и 4 скачки значительно меньше. Поскольку скачки температуры и ОВ для каменной скульптуры являются фактором, ускоряющим старение материалов, необходимо стремиться к их уменьшению. В настоящее время не существует точных нормативов, однозначно определяющих величины таких скачков, однако в реставрационном сообществе сложилось единодушное мнение, что уменьшение скачков способствует сохранности природного камня. В прозрачных футлярах было зафиксировано значительно большее, чем в непрозрачных укрытиях, число скачков температуры такой величины, которая может вызывать конденсацию влаги в поверхностных слоях камня. Наблюдавшиеся в объемах деревянных футляров № 2 и 4 повышенные значения ОВ и чуть более высокие в сравнении с метеоусловиями уровни АВ указывают на влияние адсорбирующих свойств материала данной группы футляров и необходимость совершенствования воздухообмена в их объеме и защиты конструкции от воздействия влаги (осадков, намокания при таянии снега и т. п.).

В результате опытной эксплуатации можно сделать частный вывод, касающийся косвенного влияния воздухообмена: его кратность достаточна для предотвращения образования микробиологического поражения внутри футляров. Общим выводом является необходимость доработки конструкции футляров для уменьшения воздействия солнечного нагрева, а значит, снижения амплитуды скачков температурно-влажностных параметров внутри футляров. Повышение стабильности внутренней среды — это путь к замедлению старения сохраняемых скульптур.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГОСТ Р 55567–2013. Порядок организации и ведения инженерно-технических исследований на объектах культурного наследия. М. : Стандартинформ, 2014. 32 с.

2. ГОСТ Р 56198–2014. Мониторинг технического состояния объектов культурного наследия. Недвижимые памятники. М. : Стандартинформ, 2019. 23 с.

3. *Агеева Э. Н.* Консервация и реставрация скульптуры из камня / под ред. С. П. Масленицыной. М. : РГГУ, 2003. 90 с.

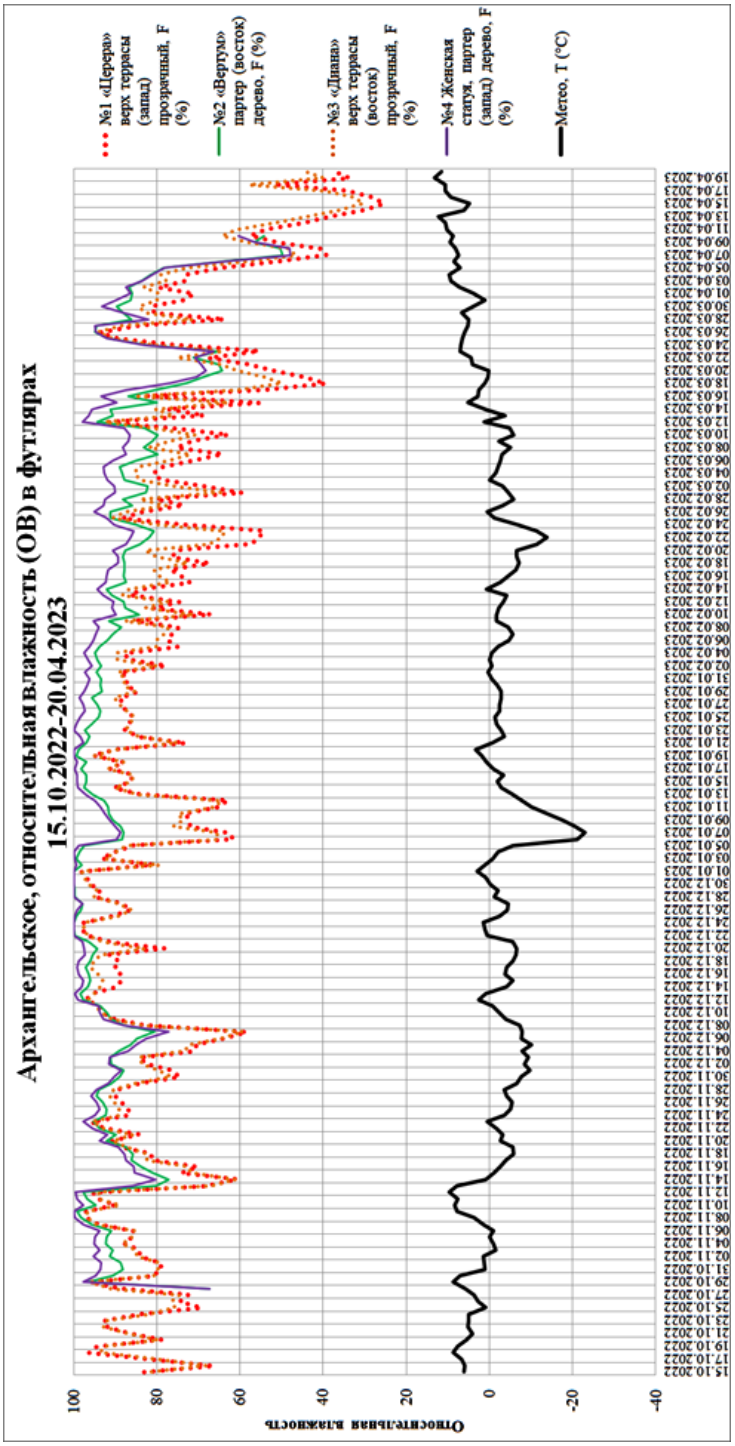
4. *Дорохов В. Б. и др.* Влияние температурно-влажностного режима заглубленных объемов на сохранность памятников архитектуры с монументальной живописью на примере Спасо-Преображенского храма города Полоцка // Строительство и реконструкция: Известия ОрелГТУ. 2021. № 6 (98). С. 43–49.

5. *Пинтелин Н. Ю., Дорохов В. Б.* Использование и обеспечение сохранности заглубленных объемов в церковных памятниках архитектуры // Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений: сб. науч. трудов Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием). М. : РГУ им. А. Н. Косыгина, 2022. С. 86–92.

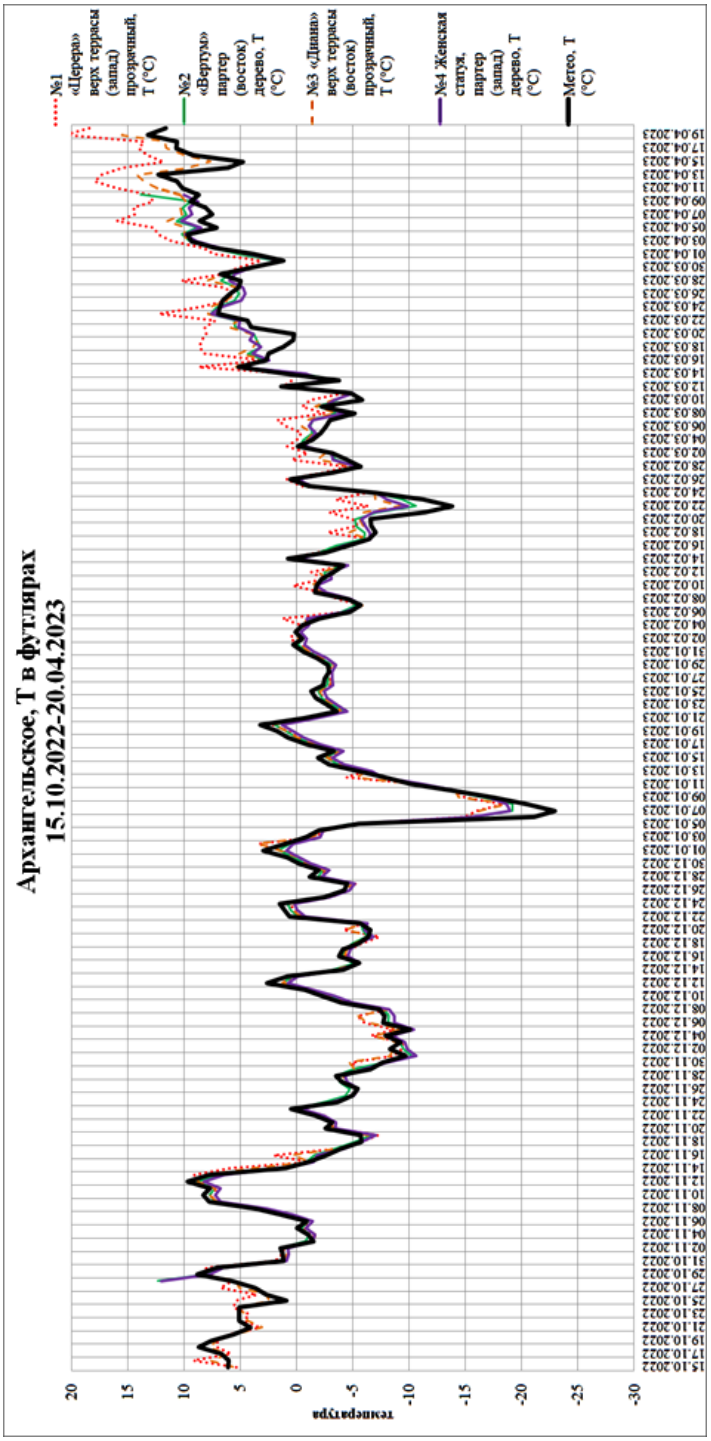
6. Реставрация монументальной скульптуры. Методические рекомендации / ГосНИИР ; сост. Н. В. Тимофеева, И. В. Касатонова, Ф. Б. Аракелян. М. : ГосНИИР, 1995. 65 с.

1. Деревянный футляр. Государственный музей-заповедник «Архангельское»

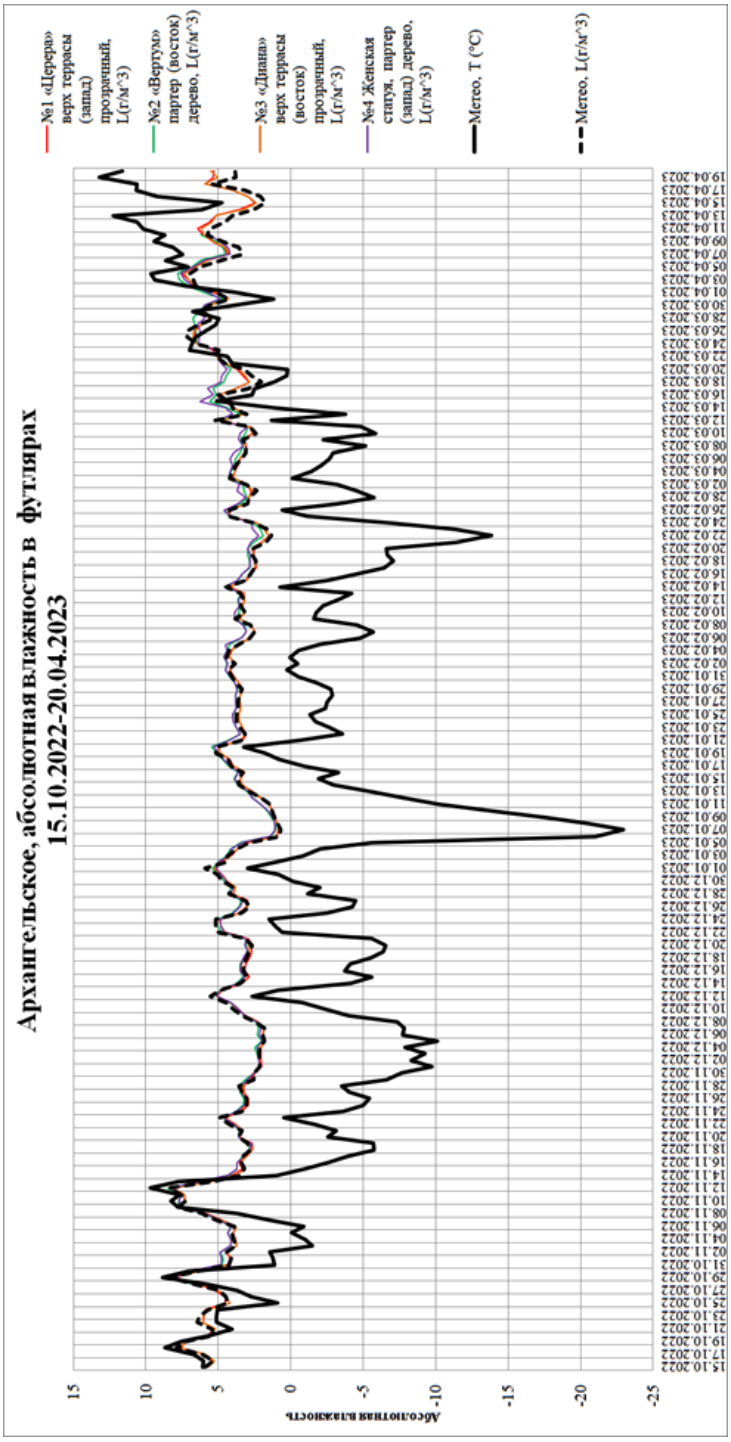
2. Комбинированный футляр. Государственный музей-заповедник «Архангельское»



3. Среднесуточная относительная влажность в футлярах и температура наружного воздуха за период наблюдений



4. Среднесуточные температуры в футлярах и температура наружного воздуха за период наблюдений



5. Среднесуточная абсолютная влажность в футлярах с температурой и абсолютной влажностью наружного воздуха за период наблюдений

УДК 72.025 DOI: 10.62625/3197.2024.89.71.014

В. А. Калинин

Памятник Юрию Гагарину в Москве (по результатам исследований 2021–2022 годов)

В статье освещаются принципиальные результаты исследований известного монумента, позволившие пролить свет на обстоятельства изготовления уникальной статуи, конструктивно-технологические особенности различных элементов, характеристики отделочных материалов. Приводится краткая информация по проблематике текущего состояния памятника.
Ключевые слова: Юрий Гагарин; реставрация; монумент; титановый сплав

Valerii Kalinin

Monument to Yuri Gagarin in Moscow (Based on Research Results of 2021–2022)

The article highlights the fundamental results of research on the famous monument, which made it possible to shed light on the circumstances of producing the unique statue, the design and technological features of various elements, and the characteristics of finishing materials. Brief information on the problems of the current state of the monument is given.
Keywords: Yuri Gagarin; restoration; monument; titanium alloy

Предпосылками для исследований знаменитого монумента, расположенного на Ленинском проспекте, стали, во-первых, необходимость в подробных сведениях о его облике и материальной структуре в преддверии включения в реестр объектов культурного наследия[1], а во-вторых, выявление совокупности факторов, влияющих на сохранность памятника. Комплексные исследования проводились в 2021–2022 гг., на их основе были разработаны проектные предложения по реставрации[2].

Идея установки памятника Юрию Гагарину в Москве появилась в 1968 г., практически сразу после его гибели[3]. Монумент был возведен спустя 12 лет: открытие состоялось 4 июля 1980 г. Его авторы, известные и титулованные мастера — скульптор П. И. Бондаренко, архитекторы Я. Б. Белопольский и Ф. М. Гежевский — обладали богатым опытом возведения мемориальных объектов. Заказчиком выступало Главное управление капитального строительства. Эскизные проработки, обсуждения и согласования принципиальных решений относятся к 1976–1977 гг. Детальное техническое задание на разработку «техно-рабочего проекта» датировано 1978 г. Статую Юрия Гагарина было решено выполнить из «авиационно-космического» материала: титанового сплава ВТ5Л (фактически технического титана, легированного алюминием).

Выразительность форм, яркость и смелость архитектурно-художественного образа, эффектное расположение в городской среде (на специально спланированной площади Гагарина у пересечения Ленинского проспекта и проспекта 60-летия Октября) делают памятник Юрию Гагарину несомненным шедевром эпохи советского модернизма.

Облицованный камнем пьедестал — круглый в плане, диаметром 16,5 м — поднят над уровнем планировки незначительно, всего на 70 см, и с дальних ракурсов практически не воспринимается; его горизонтальная плоскость «оживлена» лишь шарообразной моделью спускаемого аппарата *(ил. 1)*. Из пьедестала «вырастает» ребристая стела (постамент), на которую установлена статуя Юрия Гагарина с устремленным ввысь корпусом, напоминающими язык пламени ногами и стилизованными руками-«крыльями». В центральной зоне пьедестала, по периметру постамента, устроен приямок глубиной 3,35 м, скрывающий нижний «торец» ребристой обшивки постамента *(ил. 2)*. Из этого приямка имеется вход во внутреннюю полость постамента, а из нее, в свою очередь, — доступ в полость статуи. Кроме этого, в приямке размещено оборудование для подсветки монумента.

Размеры памятника, как и самой статуи первого космонавта, колоссальны: высота стелы-постамента от уровня плоскости пьедестала более 30 м, а полная высота статуи 12,75 м. Постамент сужается кверху: диаметр по наружному обводу в нижней части 3,7 м, на уровне основания статуи — 2,5 м. Максимальная ширина статуи — между манжетами на раздвинутых руках Юрия Гагарина — более 7,0 м.

В ходе исследований проводился историко-архивный поиск, давший противоречивые результаты[4]. Материалы дел, хранящихся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), проливают свет на общую последовательность событий: в основном это протоколы комиссий и советов, переписка по согласованиям. Информация прикладного характера практически отсутствует. В то же время с рядом дел РГАЛИ ознакомиться не удалось по причине присутствия в них личных данных П. И. Бондаренко и других лиц. Недоступными остаются архив института «Моспроект-1», в котором руководил мастерской № 10 Я. Б. Белопольский, и техническая библиотека Балашихинского литейно-механического завода (БЛМЗ) — изготовителя отливок для статуи Юрия Гагарина.

Самой большой удачей стало выявление обстоятельств создания единственной в своем роде статуи. Используемые на БЛМЗ методы и технологии отливки и обработки носили специальный, а в ряде случаев уникальный характер; к их разработке были привлечены Всесоюзный НИИ авиационных материалов и НИИ авиационных технологий. Научное сопровождение работ по отливке статуи осуществлял ведущий советский специалист по титановым сплавам д-р техн. наук Г. Л. Ходоровский. Гипсовая модель была разделена на 238 деталей, которые формовались и отливались по отдельности. К «кусковой» формовке привлекались опытные мастера Мытищинского завода художественного литья; технология отливки варьировалась едва ли не для каждой детали. Особой сложностью отличалось изготовление самого большого фрагмента — цельного лица Юрия Гагарина, весом более 300 кг *(ил. 3)*. При первой попытке отливки возникла аварийная ситуация,

для достижения результата потребовалось еще несколько попыток. После отливки деталей выполнялись их обрезка и очистка. Затем отдельные отливки соединялись на болтах, с проваркой и тщательной шлифовкой швов с наружной стороны (производились силами научно-производственного объединения «Сатурн», ныне ПАО «ОДК-Сатурн»). На стройплощадку статуя была доставлена целиком, устанавливалась на постамент при помощи башенного крана. Из титанового сплава ВТ5Л были выполнены также декоративные ребра стелы-постамента и обшивка модели спускаемого аппарата, установленной на поверхность пьедестала.

Вместе с тем исследователи столкнулись с проблемой, на первый взгляд удивительной для памятника, возведенного столь недавно: отсутствием в доступных хранилищах детальных (рабочих) чертежей объекта[5]. Выявленные графические материалы ограничиваются «принципиальными» эскизными листами, обнаруживающими к тому же расхождения с реализованным памятником. Очевидно, данные листы выполнялись исключительно для различных слушаний и согласований.

Вследствие этого не были определены конструктивные особенности фундамента монумента. Вдобавок к отсутствию архивных материалов, было признано неоправданным их определение натурными методами: шурфование до подошвы пьедестала с горизонтальным подкопом под нее, с выемкой значительных объемов грунта, в условиях наличия в непосредственной близости многочисленных инженерных коммуникаций и магистральной автодороги, потребовало бы серьезных и дорогостоящих укрепительных мероприятий.

Габариты и конфигурация надземной части памятника, как и характер передачи нагрузок от стелы-постамента, не оставляют сомнений в том, что фундамент — свайный, причем сваи объединены железобетонным ростверком. Массивная конструкция пьедестала является частью этого ростверка. К счастью, признаки дефицита несущей способности фундамента, как и других частей монумента, совершенно не фиксируются. С учетом близкого соответствия проектных нормативов 1970-х гг. современным, наличие указанных «белых пятен» на проблематику сохранности объекта практически не влияет.

Впервые был осуществлен обмер объекта методом лазерного сканирования с последующей обработкой в системе автоматизированного черчения. С учетом габаритов и иных особенностей монумента, использование традиционных обмерных методов вряд ли привело бы к удовлетворительным результатам. Серьезных утрат воплощенного к 1980 г. облика памятник не имеет, что вполне предсказуемо. Несмотря на отсутствие детальных чертежей, можно говорить и о практически полном соответствии монумента авторскому замыслу — судя по несомненному профессионализму большинства участников, качеству материальных ресурсов и количеству обсуждений проекта.

Методика инженерно-технических исследований объекта включала в себя визуальный осмотр с контрольными промерами, постановку шурфов, зондажей и расчисток, а также расчетный анализ, касавшийся исключительно железобетонной стелы-постамента (с предварительным определением характеристик бетона и армирования натурными методами). Расчетный анализ работы фундамента и грунтового массива в его основании был невозможен по причинам, указанным выше. Отказ от анализа картины напряжений в статуе обусловлен, помимо объективных технических сложностей с построением пространственной модели скульптуры, сомнениями в корректности моделирования статуи оболочкой единой толщины — ввиду наличия многочисленных румп, ребер, наплывов и т. п., а также отсутствием открытых данных по прочностным характеристикам титана, что исключило бы даже качественную оценку полученных величин напряжений и деформаций.

Осмотр статуи Юрия Гагарина — снаружи при помощи съемки с БПЛА, а внутри непосредственный, с детальной фотофиксацией — показал полное сохранение формы, структуры материала и прочностных свойств. Однако поверхность со временем утратила блеск, имеются пятна окиси желтоватого либо темно-серого цвета — чему не в последнюю очередь способствовали перепады температуры, порой резкие и значительные.

Было установлено, что конструкция стелы-постамента представляет собой железобетонную цилиндрическую оболочку высотой около 35,0 м, средним диаметром 2,25 м, конструктивно связанную с фундаментом (ростверком) *(ил. 4)*. Внутренняя вертикальная полость создана стальной трубой диаметром 1,0 м, выполняющей функцию несъемной опалубки. На наружной поверхности железобетонной оболочки закреплены декоративные ребра из титанового листа. В полости на полную высоту устроена стальная лестница.

Здесь был выявлен негативный фактор, серьезно воздействующий на материалы постамента: обильное образование конденсата в контактной зоне «статуя — постамент» за счет разной теплопроводности сплава ВТ5Л и железобетона, а также недостаточности воздухообмена во внутреннем пространстве постамента и статуи. Перманентная миграция конденсатной влаги из полости статуи приводит к переувлажнению бетона, образованию высолов, а также коррозии арматуры, лестницы и стенок стальной трубы. При отрицательных температурах воздуха проявляется эффект промораживания переувлажненного бетона; на поверхностях трубы и лестницы образуется наледь.

Изучение отделок, помимо подробного осмотра и расчисток, включало в себя отбор образцов (проб) для лабораторных исследований. Исследования показали, что камень облицовки пьедестала, имеющий характерный графитовый цвет с мерцающими голубыми вкраплениями, — лабрадорит Головинского месторождения (Житомирская область, Украина). Обнаружились многочисленные повреждения облицовки, среди которых сколы

граней и трещины в отдельных блоках, смещения и подвижность ряда блоков, замещение шовного раствора почвой с произрастанием мха и водорослей, обильные высолы по поверхности. Эти высолы свидетельствуют о деструкции защитного слоя железобетонного массива пьедестала. Выявлена значительная коррозия — до язвенной и пластовой — закладных и крепежных элементов, изготовленных из стали. Очевидно, облицовка пьедестала является наиболее пострадавшей частью памятника.

На основе материалов исследований были разработаны проектные предложения. Самым серьезным из предлагаемых мероприятий является полная переборка облицовки пьедестала с реставрацией и частичной заменой блоков. В комплексе с переборкой предусмотрены ремонт и гидроизоляция поверхности пьедестала, полная замена пиронов и прочих стальных элементов на нержавеющие либо композитные. Также необходима гидроизоляция приямка с выполнением разуклонки. Предложено и обустройство конденсатосборников внутри постамента с восстановлением защитного покрытия стальных трубы и лестницы. Улучшение воздухообмена внутри статуи и постамента достижимо исключительно устройством системы отверстий в статуе, за счет чего возникнет тяга воздуха по вертикальной полости постамента[6].

В результате комплексных исследований были выявлены сведения по созданию уникальной статуи первого космонавта, изучены и зафиксированы конструктивно-технологические особенности монумента. Следует надеяться, что предстоящие реставрационные работы[7] обеспечат длительную сохранность выдающегося памятника.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] До настоящего времени монумент является выявленным объектом культурного наследия.

[2] ООО «Реставрационная мастерская „Наследие-Проект“»; архитектор-реставратор Е. Л. Богословская, инженеры-конструкторы В. А. Горячев, В. А. Калинин; химики-технологи Ю. Г. Загвозкин, А. Е. Мокряк.

[3] На этот счет было принято отдельное постановление Совета Министров СССР № 256-97 от 15.04.1968 [1].

[4] В Центральном государственном архиве города Москвы (включая отдел хранения научно-технической документации) и Российском государственном архиве научно-технической документации какая-либо информация по памятнику отсутствует. Российский государственный архив новейшей истории и Государственный архив Российской Федерации содержат материалы исключительно самого общего или косвенного характера (в основном различные организационные и разрешительные документы).

[5] Достоверно известно, что конструкторские разработки памятника осуществлял инженер А. Ф. Судаков, чье имя указано на пьедестале среди имен других создателей монумента.

[6] Такое предложение, связанное с пусть незначительным, но необратимым внедрением в структуру уникальной статуи, поддержки пока не получило.

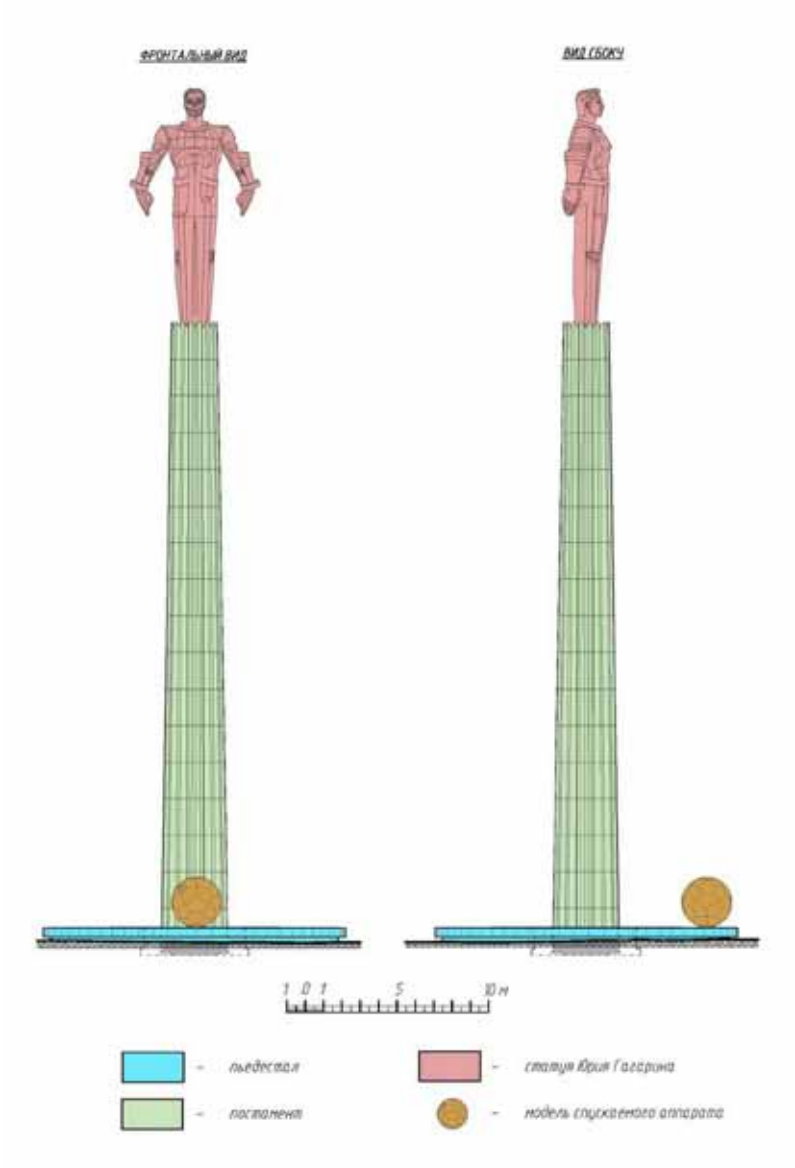
[7] Реставрация началась в августе 2023 г.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

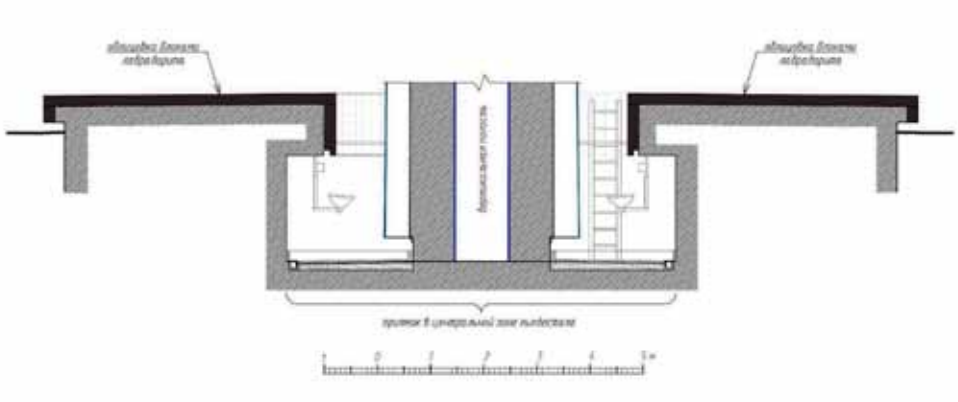
1. Проектная документация по сохранению выявленного объекта культурного наследия: Памятник Гагарину Ю. А., 1980 г., скульптор Бондаренко П. И., архитекторы Белопольский Я. Б., Гежевский Ф. М., конструктор Судаков А. Ф. по адресу: город Москва, Ленинский проспект, дом 39/1. Т. 2. Комплексные научные исследования. М. : Реставрационная мастерская «Наследие-Проект», 2022. 260 с.

2. Проектная документация по сохранению выявленного объекта культурного наследия: Памятник Гагарину Ю. А., 1980 г., скульптор Бондаренко П. И., архитекторы Белопольский Я. Б., Гежевский Ф. М., конструктор Судаков А. Ф. по адресу: город Москва, Ленинский проспект, дом 39/1. Т. 5. Проектная документация. М. : Реставрационная мастерская «Наследие-Проект», 2022. 222 с.

3. 40 лет назад состоялось открытие памятника Юрию Гагарину в Москве / Пресс-центр БЛМЗ. URL: https://www.blmz.ru/news/40-let-nazad-sostoyalos-otkrytie-pamyatnika-yuriyu-gagarinu-v-moskve/?sphrase_id=1453 (дата обращения: 31.08.2023).

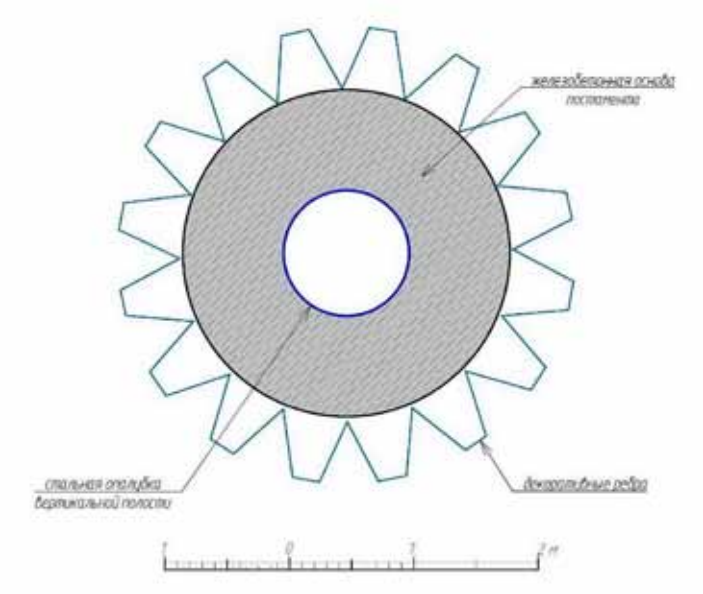


1. Памятник Юрию Гагарину. Виды с маркировкой элементов



2. Приямок в центральной зоне пьедестала. Поперечный разрез

3 Статуя Юрия Гагарина, деталь «лицо»: слева — вид снаружи, справа — вид изнутри. Фото 2021—2022 гг.



4. Стела-постамент. Поперечное сечение

УДК 7.025.4+745.925.1+745.03 DOI: 10.62625/2634.2024.13.67.015

К. Б. Калинина, М. В. Мичри, Д. А. Куликова

К вопросу выявления технологий изготовления коромандельских ширм: исследование панелей полушкафа из собрания Государственного Эрмитажа (Франция, XVIII в.)

В статье анализируются декоративные материалы панелей китайского производства и приводится пример интеграции коромандельских ширм в интерьеры европейских дворцов в качестве мебели в стиле шинуазри.
Ключевые слова: исследование состава неорганических пигментов и органических материалов; коромандельские ширмы; мебель в стиле шинуазри; реставрация восточного лака

Kamilla Kalinina, Marina Michri, Daria Kulikova

Identifying Technologies for the Manufacture of Coromandel Screens: Study of Panels on the Half-cabinet from the Collection of the State Hermitage Museum (France, the 18th Century)

The paper analyzes the decorative materials of panels made in China and shows an example of the integration of Coromandel screens into European palace interiors as furniture in the Chinoiserie style.
Keywords: study of composition of inorganic pigments and organic materials; Coromandel screens; Chinoiserie-style furniture; conservation of East Asian lacquer

В этой статье предпринята попытка проанализировать технологию китайской лакокрасочной живописи и материалы, используемые при создании китайских коромандельских ширм XVII в.

Полушкаф с декоративными и экзотическими вставками изготовлен во Франции и относится к предметам, в которых в полной мере проявилось увлечение европейцев изделиями стран Востока в XVIII в. *(ил. 1)*. Это образец стиля шинуазри (chinoiserie), связанного с использованием восточных мотивов. В Эрмитаж полушкаф поступил в 1930-х гг. из отделения Музейного фонда и с 1980-х гг. экспонировался в галерее, посвященной прикладному искусству Франции.

Обратиться к работе с этим экспонатом потребовала его подготовка к временной выставке «Мир русского дворянства. Юсуповы и Восток». Выставка проходила с 3 декабря 2022 г. по 30 марта 2023 г. в Санкт-Петербургском Дворце культуры работников просвещения (Юсуповском дворце). Автор концепции и куратор выставки — Мария Львовна Меньшикова, старший научный сотрудник отдела Востока Государственного Эрмитажа. Во время подготовки выставки в Эрмитаже была проведена большая работа по поиску экспонатов, принадлежавших ранее князьям Юсуповым. Изучены документы и архивы, раскрыта история предметов, их бытование. Одним из интереснейших экспонатов выставки стал и полушкаф, исследованию и атрибуции которого посвящена одна из статей [1].

Полушкаф, безусловно, является великолепным образцом мебели второй половины XVIII в., когда в европейских интерьерах стали появляться роскошные предметы, соединяющие виртуозную столярную работу, изысканную бронзу и вставки из ярких китайских или японских лаковых панно (было возможно применение как подлинных восточных материалов, так и их имитаций). Подобное сочетание придавало мебельным изделиям особую ценность и неповторимую экзотическую красоту. Полушкаф из собрания Эрмитажа украшен панелями, вырезанными, предположительно, из створок ширмы восточного лака. По бокам шкафа вставлены два панно с изображением цветов и птиц. Дверцы декорированы вставками с различными сюжетами: на одной — крыши дворца в облаках, на другой — горный пейзаж с изображением фигур воинов и генерала со знаменем. Тем не менее композиции хорошо сочетаются между собой.

Предметы европейской мебели украшались по моде XVIII в. деталями предметов, привезенных из заморских стран. Коромандельскими ширмы стали называться по месту их массового экспорта на Коромандельский берег полуострова Индостан. Оттуда их перегружали на ост-индские суда и отправляли в Европу. Хотя побережье Индии и не имеет никакого отношения к производству ширм, его название стало ассоциироваться с товаром, который вскоре покорил воображение европейцев [5]. Коромандельские ширмы отличаются крупными размерами (высота 177–275 см) и большим количеством створок (от 4 до 12). Панели ширм, как правило, были декорированы с обеих сторон. Технология изготовления резных полихромных китайских панелей, ставшая крупным достижением в традиционном лаковом производстве, сложна и трудоемка. Ширмы, частями которых украшались предметы мебели, производили в Китае, что подтверждается их техническими и стилистическими особенностями, материалом, из которых они выполнены, а также сохранившимися на многих из них китайскими надписями. Вероятнее всего, для декорирования полушкафа была использована одна из таких ширм, украшенная в технике гуан-цай («разноцветье»).

Перед экспонированием была выявлена необходимость реставрационных работ. За время бытования предмет подвергался колебаниям температуры и влажности и, как следствие, проводились поновления и золочение отдельных фрагментов. Во время бытования также были утрачены детали бронзы, на цветных панелях — фрагменты, фон имел трещины. Слой лака на поверхности потемнел и стал непрозрачным, что значительно искажало восприятие колорита картин.

При реставрации было обнаружено, что внутри, на углах полушкафа, сохранились два клейма мастеров-мебельщиков, работавших в Париже: DELORME — Адриана Делорма (1722–1791) и MEWESEN — Пьера-Гарри Мевесена (годы жизни неизвестны) и буквы NE (?). Соседство двух клейм может говорить о распространенном в XVIII столетии сотрудничестве

мастеров, когда один обычно отвечал за производство предмета, а второй — за его продажу и реализацию [1].

В ходе работы были сняты бронзовые накладки вокруг вставок с восточным колоритом. Эта уникальная возможность позволила ознакомиться с техникой изготовления рельефного изображения, уточнить природу материалов и узнать, подлинные ли это детали восточного лакового искусства или подражание им. При демонтаже обкладок удалось точнее увидеть состояние сохранности, поздние чинки и поновления росписи, которые были сделаны еще до установки их как филенок мебели *(ил. 2)*. Увидеть оборотную сторону филенок мы не можем, так как они закрыты вставками из шпона.

Из литературных источников мы знаем технологию изготовления предметов с декорированием азиатских лаков [2; 3; 4], в том числе как создавался декор ширм. На заготовку (из тонкой деревянной доски, фанеры или шелкового полотна, прикрепленного к деревянной раме) наносят в качестве грунта слой лака, смешанный с загустителем, и покрывают его черным или цветным лаком. Яркая прочная поверхность может использоваться в утилитарных целях и в сложных художественных работах. На подготовленный фон переносится рисунок картин, по которому и производится резьба: фон местами выбирают, затем заполняют эти образовавшиеся пустоты в соответствии с изображением разноцветными массами. Столь изощренная техника позволяет исполнить предельно сложные, насыщенные деталями полихромные композиции на тему пейзажей или сцен придворной жизни, сопоставимые с живописными произведениями.

Такие предметы редко встречаются в нашей работе, поэтому нам хотелось улучшить понимание технологии их изготовления, подробнее ее узнать, в том числе какое связующее находится в красочных пастах. Был сделан отбор образцов слоев лакированной поверхности и полихромии на панелях полушкафа. Наша задача состояла в изучении их стратиграфии и состава слоев с целью выявления происхождения используемых материалов и традиционных технологий *(ил. 3)*. Для исследования стратиграфии и состава полихромии были изготовлены шлифы образцов, взятых с различных участков: черный фон в правом верхнем углу, коричневая, зеленая и розовая краски с правой передней створки. Шлифы были изучены в видимом свете и ультрафиолете.

Исследования образцов были проведены ведущим научным сотрудником кандидатом химических наук К. Б. Калининой в лаборатории научной реставрации станковой живописи. Фотографии шлифов получены с помощью поляризационного микроскопа Zeiss Axio Scope A1, оснащенного видеокамерой AxioCam HRc (с увеличением в 200 раз). Исследование состава неорганических материалов покрытия было проведено с помощью сканирующего электронного микроскопа Hitachi TM3000 с энергодисперсионным микроанализатором. Исследование состава органического материала было проведено с использованием газового хромато-масс-спектрометра Agilent 7890B/5977.

В процессе исследования черного фона обнаружены биомаркеры азиатского лака. Значения соотношений A/P и P/S характерны для масел, используемых в азиатских лаках [6]. В росписи обнаружены следующие пигменты: белые — свинцовые белила и мел, синий — берлинская лазурь, коричневый — железосодержащие земляные пигменты, розовый — представляет собой органический краситель. На участках с полихромной росписью на грунте лежит тонкий слой свинцовых белил. В красочных слоях использовано эмульсионное связующее. В качестве грунта использована глина. На поверхности обнаружены биомаркеры канифоли, сандарака и масла, предположительно присутствует яичный белок (возможно, это материалы многочисленных поновлений), также присутствуют акрилаты, вероятно использованные во время предыдущих реставрационных мероприятий.

В ходе исследований был подтвержден регион происхождения панелей, отмечено наличие в слоях черного фона восточного азиатского лака и его отсутствие на полихромных участках.

Результаты исследований помогли подобрать методику по укреплению и раскрытию панелей от поверхностных наслоений и лака. Для реставрации потребовались усилия двух лабораторий. Работы по укреплению конструкции полушкафа, отделке деревянных поверхностей и бронзы, изготовлению недостающей детали на левом углу полушкафа проведены в лаборатории научной реставрации мебели. Консервация и частичная реставрация полихромных панелей проведены в лаборатории научной реставрации предметов из органических материалов. Так как была техническая возможность демонтировать передние дверцы, то работа с ними велась на горизонтальной плоскости, с живописной поверхностью боковых панелей работа проводилась на вертикальных поверхностях предмета.

Состояние сохранности боковых сторон отличалось от лицевых панелей. На них имелись вертикальные трещины основы, выпады грунта, поздние доделки и мастиковки. В связи с коротким периодом времени подготовки к выставке было принято решение на боковых сторонах ограничиться консервацией: проведены крепление основы, грунта и декора панелей, удаление загрязнений, пробная расчистка полихромного декора, тонировка и коррекция старых мастиковок. На лицевой стороне было решено провести укрепление и по возможности раскрытие живописной рельефной поверхности от мутного толстого слоя лаковой пленки, искажавшей цвет и фактуру живописных композиций.

Для экспонирования на панелях лицевых дверец были проведены реставрационные мероприятия: удаление поверхностных загрязнений, укрепление трещин панелей, укрепление полихромного декора панелей; частичная расчистка от пожелтевших наслоений (правая створка и две трети левой створки), мастиковка утрат, коррекция поновлений; тонировка мастиковок, покрытие поверхности защитным слоем *(ил. 5, 6)*. После окончания выставки работа была продолжена.

Полушкаф стал одним из самых ярких и значимых экспонатов выставки *(ил. 7)*. Даже после частичного раскрытия стало возможно увидеть яркий авторский колорит и игру резьбы, поменялось восприятие сочетания цветов: вместо зеленых красок во всей красе проявились синие и голубые цвета, звучно контрастирующие с черным фоном и позолотой. После удаления пожелтевшего поверхностного слоя лака на панелях, на открытых участках фона заметнее стало значительное фотостарение азиатского лака.

В процессе изучения состава материалов подтвердилось, что шкаф был изготовлен французскими мастерами XVIII в. с использованием коромандельских ширм, привезенных из Китая. В образцах, взятых с фона, присутствует наличие маркеров подлинного восточного азиатского лака, красочные полихромные слои имеют различную природу пигментов, в их связующем отсутствует восточный лак. Необходимы дополнительные исследования и детальное изучение и уточнение технологии, что позволит накопить информацию о различных исторических образцах азиатского лака в разных географических районах и в разные периоды времени.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Куликова Д. А., Меньшикова М. Л.* Благородное происхождение французского полушкафа со вставками китайского лака из собрания князей Юсуповых // Кучумовские чтения. Атрибуция, история и судьба предметов из музейных коллекций: сб. докладов науч. конф. / Гос. музей-заповедник «Павловск». СПб. : ГМЗ «Павловск», 2023. С. 170–176.

2. *Chang J., Schilling M. R.* Reconstructing lacquer technology through Chinese classical texts // Studies in Conservation. 2016. Vol. 61. P. 38–44.

3. *Mcsharry C., Faulkner R. et al.* The chemistry of East Asian lacquer: A review of the scientific literature // Studies in Conservation. 2013. Vol. 52. P. 29–40.

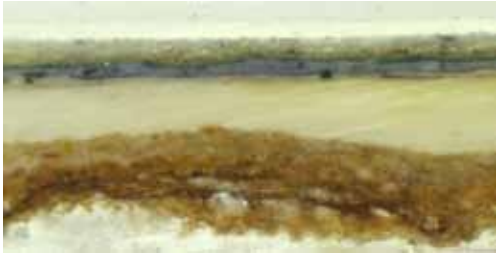
4. *Niimura N., Miyakoshi T.* Identification of Oriental Lacquer Films using Pyrolysis-Gas Chromatography/Mass Spectrometry // Japanische und europäische Lackarbeiten: Rezeption, Adaption, Restaurierung = Japanese and European Lacquerware: Adoption, Adaptation, Conservation. Munich: Bayerischen Landesamtes fur Denkmalpflege, 2000. P. 123–134.

5. *Sangchel S.* A Study on the Inflow Routes and Utilization of East Asian Lacquerware in the Art Market of France during the 17th and 18th Centuries // MISULJARYO-National Museum of Korea Art Journal. 2022. P. 102.

6. *Schilling M.R., Heginbotham A., Keulen H., Szelewski M.* Beyond the basics: A systematic approach for comprehensive analysis of organic materials in Asian lacquers // Studies in Conservation. 2016. Vol. 61. P. 3–27.

1. Полушкаф. Франция, XVIII в. ОИЗЕПИ, инв. № ЭПР-1499. Общий вид до реставрации

2. Фрагмент правой боковой панели, поздние чинки и записи до реставрации



3. Шлиф. Фотофиксация стратиграфии краски голубого цвета, увеличение ×5

4. Художник-реставратор высшей категории лаборатории научной реставрации предметов из органических материалов Государственного Эрмитажа М. В. Мичри за работой

5. Фрагмент левой дверцы полушкафа до реставрации

6. Фрагмент левой дверцы полушкафа после консервации в процессе утоньшения позднего лакового покрытия

7. Полушкаф на экспозиции временной выставки «Мир русского дворянства. Юсуповы и Восток». 2022

УДК 745.544.546 DOI: 10.62625/4179.2024.36.65.016

П. Ю. Смирнова, И. В. Бодунова, Д. А. Соловьева,
И. В. Бурцева, Г. А. Горбачева

Физико-химические исследования и реставрация шкатулки парфюмерно-косметического производства Товарищества «Брокар и Ко»

В статье рассмотрены основные этапы исследований и реставрации уникального памятника декоративно-прикладного искусства конца XIX в. — парфюмерно-косметической шкатулки Товарищества «Брокар и Ко», выполненной в смешанной технике. Приведены краткий искусствоведческий анализ, вводная история Товарищества «Брокар и Ко», для которой выполнена шкатулка, технические вопросы реставрации, данные физико-химических исследований красочных слоев и состава металла декоративных элементов шкатулки, определение вида древесины и состава грунта под металлическими декоративными элементами шкатулки.
Ключевые слова: парфюмерно-косметическая шкатулка; загрязнения; русский стиль; укрепление; восполнение; древесина; ткань; медная давленка; живопись; Товарищество «Брокар и Ко»; рентгенофлуоресцентный спектральный анализ; ИК-Фурье микроспектроскопия

Polina Smirnova, Inga Bodunova, Daria Solovieva,
Irina Burtseva, Galina Gorbacheva

Physical and Chemical Research and Restoration of the Casket by Perfume and Cosmetic Production of “Brocard and Co” Partnership

The article discusses the main stages of research and restoration of a unique monument of decorative and applied art of the late 19th century — a perfume and cosmetic casket of the Partnership “Brocard & Co”, made in mixed media. A brief art history analysis, an introductory history of the Brocard & Co Partnership for which the casket was made, technical issues of restoration, data from physical and chemical studies of paint layers, metal composition of the decorative elements of the casket, determination of the composition of the wood base and the filler under the metal decorative elements of the casket are given.
Keywords: perfume and cosmetic casket; contamination; Russian style; strengthening; replenishment; wood; cloth, copper pressure; painting; Brocard & Co Partnership; X-ray fluorescence spectral analysis; IR-Fourier microspectroscopy

В реставрационную мастерскую мебели и деревянных предметов интерьера ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря из методфонда в 2022 г. поступила шкатулка парфюмерно-косметического производства Товарищества «Брокар и Ко» в русском стиле. Первоначально было выполнено предварительное визуальное обследование состояния материалов предмета. Профессиональной реставрации предмет ранее не подвергался. Однако перед началом реставрационных работ были зафиксированы следы бытового ремонта: часть дна шкатулки была укреплена гвоздями. Внутри шкатулка имела стойкий парфюмерный аромат. Размеры шкатулки: длина 32,5 см, ширина 27 см, высота 8 см. Шкатулка выполнена в смешанной технике: столярная работа, давленка, живопись, ткань, стекло (два стеклянных зеленых декоративных

элемента) и бумага (наклейка на оборотной стороне шкатулки с эмблемой фирмы) *(ил. 1)*.

Товарищество «Брокар и Ко» основано в 1864 г. в Москве выходцем из Франции Генрихом Брокаром. Брокар был профессиональным парфюмером. Приехав в Москву из Франции в 1861 г., он работает наемным технологом на парфюмерном производстве. В 1863 г. он приезжает в Париж, где продает свой способ изготовления концентрированных духов фирме «Рур Бертран» за 25 тысяч франков. Затем возвращается в Москву, где по совету отца открывает собственную мыловаренную фабрику в Теплом переулке, в здании бывшей конюшни. Занявшись производством мыла, Брокар сумел наладить массовое производство продукта, сочетавшего в себе привлекательность и доступную цену. Торговля «Народным мылом» оказалась выгодным делом. Используя нехитрые уловки: ароматизацию, окрашивание, печать надписей и создание фигурок из мыла, заводчик обеспечил себе стабильный покупательский спрос среди низших слоев населения. В 1871 г. возникает «Торговый дом Брокар и Ко», открываются магазины в Москве. Затем в 1894 г. фирма становится Товариществом «Брокар и Ко». Вводится принцип фирменной маркировки парфюмерной продукции на этикетках, проводятся рекламные акции в магазинах.

На Всероссийской художественно-промышленной выставке в 1882 г. фирма оборудует настоящий фонтан с новым «Цветочным одеколоном» вместо воды. Доступ к фонтану был открыт для всех желающих бесплатно, это великолепное зрелище собрало толпы народа. Все старания русского француза были оценены по достоинству: на счету компании восемь золотых медалей, полученных на всемирных выставках.

Ассортимент фабрики расширяется. Фабрика начинает производить продукцию и более высокого качества, ориентированную на высшие слои общества вплоть до императорского двора. Брокар получает заветный титул «Поставщик двора его императорского величества». По установленному порядку звание присваивалось главе предприятия, осуществлявшего поставку товаров или услуг по контракту через Министерство императорского двора неукоснительно и беспрерывно на протяжении 8–10 лет без каких-либо рекламаций.

На фабриках товарищества производились подарочные наборы, в которые входили, помимо разнообразного мыла, также флаконы с парфюмированной водой или духами и всевозможные баночки с косметическими средствами. Такие наборы существовали как в дорогом, так и в более дешевом варианте *(ил. 2)*. Сами подарочные шкатулки стоили от 9 до 12 рублей, а их содержимое комплектовалось и покупалось отдельно. Подобные наборы были роскошью: для сравнения, стоимость коровы в то время составляла 5 рублей, а на 1 рубль семья из трех человек могла прожить неделю.

Следует отдельно остановиться на стилистической и искусствоведческой оценке рассматриваемого предмета искусства.

На лицевой стороне крышки выполнено, предположительно темперными красками, живописное изображение девушки. Художник запечатлел девушку в профиль. Она одета в вышитую рубаху с ромбовидным орнаментом красного цвета, поверх рубашки надет сарафан алого цвета. Головной убор (кокошник) красного цвета богато декорирован жемчугом. На шее у девушки — разноцветные бусы в несколько рядов (белого, красного и синего цветов), в ухе — серьга жемчужно-бежевого цвета.

Судя по найденному печатному аналогу (открытке), изображение представляет вольную копию с картины Б. Е. Владимирского «Призадумалась» 1914 г. *(ил. 3)*. Живописный оригинал полотна не удалось обнаружить в музейных собраниях. Однако можно сделать вывод, что картина была достаточно популярна, поскольку с 1900 по 1917 г. не раз печаталась на открытках. Также в музеях и частных коллекциях удалось обнаружить несколько шкатулок того же производителя, украшенных похожей росписью, причем авторами росписи являлись известные русские художники И. Я. Билибин, В. М. Васнецов и М. А. Врубель.

В оформлении шкатулки заметно смешение стилей в угоду вкусам массового потребителя. Следует отметить, что техника исполнения и отделка шкатулки, при всей ее красочности и насыщенности деталями, не может считаться образцом высокого мастерства. Являясь, по сути, предметом массового производства, шкатулка, очевидно, не могла быть выполнена из дорогих материалов с применением филигранной техники. Однако ввиду того, что данный предмет существует, возможно, в единственном экземпляре и при этом несет историко-культурную смысловую нагрузку, было принято решение отреставрировать шкатулку для возможности последующего экспонирования.

На момент поступления состояние сохранности памятника следующее: недостаточно прочная конструкция с механическими повреждениями деревянной основы, трещины, отщепы, потертости и царапины. Также отмечены утраты декоративных давленных металлических элементов и грунта под ними. Защитное покрытие — неравномерное, потемневшее, потертое. Повсеместно наблюдались стойкие поверхностные загрязнения и общая запыленность памятника. Обнаружены отходы жизнедеятельности насекомых под чеканным декором в нижнем правом углу со стороны замка и сильные поверхностные загрязнения по всей поверхности экспоната. Живописный слой находился в аварийном состоянии и нуждался в незамедлительном укреплении.

Предреставрационные физико-химические исследования коснулись древесины, из которой выполнена шкатулка, а также металла рамки, отделочных тканей, живописных материалов и покрытий.

Идентификация древесной породы проводилась по признакам макро- и микроскопического строения с использованием микроскопа Stemi 2000 (Carl Zeiss), при 29–94-кратном увеличении. Признаки макроскопического

строения древесины деталей шкатулки также были выявлены при визуальном осмотре с использованием лупы для участков, не содержащих лакокрасочного и тканевого покрытий. Идентификационные признаки макроскопического и микроскопического строения древесины деталей шкатулки рассмотрены на трех основных разрезах: поперечном, радиальном и тангенциальном. Совокупность макро- и микроскопических признаков позволяет утверждать, что детали шкатулки изготовлены из древесины лиственной рассеяннососудистой породы — липы (Tilia L., сем. Malvaceae Juss).

Состав металла рамки, по данным рентгенофлуоресцентного спектрального анализа, — медь 100 %. По данным ИК-Фурье микроспектроскопии, поверхность чеканки покрыта пленкой, состоящей из воска с примесью белкового клея животного происхождения. Под рамкой обнаружены следы клее-мелового грунта.

При комплексном анализе живописных материалов установлено, что живопись нанесена по грунту, состоящему из свинцово-цинковых белил с примесью гипса и мела. Связующее грунта — белковый клей животного происхождения. Тот же минеральный состав белил присутствует в красочных пастах. В качестве цветных наполнителей использованы следующие пигменты: на изображении женской фигуры — берлинская лазурь, ртутная киноварь с примесью красного железосодержащего пигмента. На изображении темного фона — коричневый железосодержащий пигмент. Связующее красочных слоев — белковый клей животного происхождения. По поверхности живописи нанесено покрытие из смеси воска и белкового клея животного происхождения.

Ткань декоративных вставок толстая, двухслойная. Верхний слой — парча, с основой из золотных нитей желтого цвета и утком коричневато-желтоватого цвета. Желтая нить основы хлопковая. Металлическая оплетка представляет собой ленту из медно-цинкового сплава, покрытую слоем серебра. Нить утка шелковая. Нижний слой соткан из голубых (по кромке) и розоватых нитей. Состав нитей нижнего слоя — хлопок.

Остановимся на процессе реставрации. Все реставрационные работы были проведены в соответствии с обоснованной физико-химическими и технологическими исследованиями программой реставрационных мероприятий. Сначала осуществлено аварийное укрепление живописного слоя. Затем демонтирован металлический декор при помощи гвоздодера. После проделана длительная работа с деревянной основой шкатулки. Были выполнены укрепление трещин и подклейка отщепов в струбцинах. В местах усыхания основа наращена из подобранной по породе и текстуре древесины. Затем восполненные фрагменты тонированы морилками к авторскому тону и покрыты защитным реставрационным воском. Текстильный материал и стекло очищены от загрязнений. При работе с металлом выполнено удаление загрязнений специально подобранными ПАВами. Удален деструктированный грунт под металлическим декором. Специальными стеками устранена

деформация металла и восполнены утраченные декоративные элементы из куска меди нужной толщины. Весь восполненный металл тонирован и законсервирован. Восполнен грунт под декоративными элементами из металла, чтобы избежать дальнейших повреждений. Произведен полный монтаж шкатулки. Петли помаслены. После завершения реставрации изготовлена экспозиционная подставка и выполнена фотофиксация. Составлена реставрационная документация в соответствии с требованиями Министерства культуры Российской Федерации для аттестации специалистов в области сохранения объектов культурного наследия.

В работе над шкатулкой были использованы разнообразные технологии и методики по реставрации таких материалов, как дерево, медь, ткань, стекло, бумага и живописный слой. Несмотря на скромную художественную ценность, данный экспонат представляет большой исторический интерес. На основании комплексного исследования объекта и практической реставрационной работы предмет приведен в экспозиционный вид *(ил. 4)*.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Борисова Л. Ф.* Ковка, чеканка, инкрустация, эмаль: основы кузнечного дела, технологии обработки различных металлов, художественная отделка изделий. М. : Аделант, 2000. 223 с.

2. Золотой юбилей парфюмерного производства Товарищества Брокар и Ко в Москве. 1864–1914. М. : Типо-лит. бр. Менерт, 1914. 67 с., 28 л. ил.

3. Золотой юбилей. К пятидесятилетию со дня основания Товарищества Брокар и Ко. М. : Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1915. 125 с.

4. История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1953–1969. Т. IV–VII.

5. *Карась Н. М.* Реклама товарищества «Брокар и Ко» // Увлекательный мир московской рекламы XIX — начала XX века : [альбом]. М. : Музей истории г. Москвы, 1996. 73 с.

6. *Кожаринов В. В.* Русская парфюмерия : XIX — начало XX в. : [альбом]. М. : Сов. спорт, 1998. 156 с.

7. *Косолапов А. И.* Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства / Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. 222 с.

8. *Костяев А. И.* Ароматы и запахи в истории культуры: знаки и символы. М. : Либроком, 2019. 144 с.

9. *Кошаев В. Б.* Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева). М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2006. 468 с.

10. *Станко Я. Н., Санаев В. Г., Горбачева Г. А.* Древесные породы коллекции Московского государственного университета леса. М. : МГУЛ, 2016. 134 с.

11. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи / В. Я. Бирштейн и др.; под ред. Ю. И. Гренберга. М. : Изобразит. искусство, 1987. 346 с.

1. Общий вид шкатулки до реставрации с лицевой стороны

4. Общий вид шкатулки после реставрации с лицевой стороны

2. Деревянная рекламная вывеска Товарищества «Брокар и Ко» с изображением образцовой коробки в русском стиле, стоимостью 1 рубль

3. Открытка с изображением картины художника Б. Е. Владимирского «Призадумалась», 1914

УДК 003.091 DOI: 10.62625/2431.2024.68.68.017

Н. А. Мегенеишвили, Ш. Д. Тавадзе

Особенности комплексного исследования фрагментированных рукописей, выполненных на пергаменте

Фрагментология представляет собой одну из важных отраслей рукописного дела и изучает суть, происхождение, миграцию и особенности фрагментов рукописей. В статье рассмотрены грузинские фрагментированные рукописи, результаты их исследования выходят за рамки значения национальных письменных памятников, поскольку грузинская рукописная традиция является одной из важных ветвей христианской письменности. Фундаментальное междисциплинарное исследование фрагментированных рукописей свидетельствует, что, несмотря на небольшой объем, они содержат богатый и интересный текстологический материал и образцы художественного оформления, а также обеспечивает превентивную консервацию фрагментов и определение соответствующих условий, что является важнейшей задачей защиты культурного наследия.
Ключевые слова: рукопись; пергамент; структура; исследование; диагностика; консервация

Nino Megeneishvili, Shorena Tavadze

Features of the Comprehensive Study of Fragmentary Manuscripts Made on Parchment

Fragmentology is one of the important branches of manuscript art, which studies the essence, origin, migration and features of fragments of manuscripts. The article examines Georgian fragmentary manuscripts, the results of their study go beyond the significance of national written monuments, since the Georgian manuscript tradition is one of the important branches of Christian writing. A fundamental interdisciplinary study of fragmentary manuscripts highlights that such manuscripts, despite their small volume, contain rich and interesting textual material, examples of artistic design, and also provides preventive conservation of fragments and the determination of appropriate conditions, which is the most important task of protecting cultural heritage.
Keywords: manuscript; parchment; structure; research; diagnosis; conservation

Фрагментология представляет с собой одну из важных отраслей рукописного дела, которая изучает суть, происхождение, миграцию фрагментов рукописей, особенности письменного материала, принципы декорирования, связь с рукописными сборниками соответствующего содержания, а также с возникшей культурно-исторической средой. Она предусматривает мультидисциплинарное изучение рукописных фрагментов: археографическое описание, текстолого-кодикологическое исследование, выявление структурных особенностей письменного материала (пергамент, бумага, чернила) и диагностику текущих изменений, определение условий и режимов защиты, дигитализацию и включение существующих материалов в международный научный оборот [4].

Хронологическая рамка фрагментированных рукописей на грузинском языке достаточно широка. Их древнейшие образцы связаны с истоками грузинской письменной традиции. Примерами ранних фрагментированных рукописей являются палимпсесты, датируемые V–VIII вв. На фрагментах палимпсеста преимущественно сохранились тексты псалмов, евангелий, пророческих книг, литургических сборников [8, p. 535; 10]. Фрагментированные рукописи имеют большое значение в восстановлении картины зарождения и развития грузинской письменной культуры, хотя результаты их исследования выходят за рамки значения национальных письменных памятников, поскольку грузинская рукописная традиция является одной из важных ветвей христианской письменности. Она отражает картину развития письменных культур V–XIX вв., начиная со структуры письменного материала (пергамент, бумага, чернила), включая редакционные особенности текстов [3].

Причины возникновения рукописных фрагментов различны.

А. Большинство сохранившихся фрагментов могли быть уничтожены, если их содержание не отвечало требованиям Церкви [9, p. 397–415].

Б. Причина уничтожения рукописей связана с дефектом переплета, условиями хранения и вынужденной миграцией. Поэтому возможно, что основная часть рукописи хранится в одном определенном фонде, а ее фрагмент — в частной или музейной коллекции другой страны.

В. Следует отметить, что в качестве защитных листов использовались фрагменты поврежденных страниц рукописей, содержащие непрактичные для богослужения тексты, либо путем склеивания нескольких слоев (бумага, пергамент) готовился материал для новой обложки (вместо досок и картона). Поэтому и поныне при разборке обложек часто обнаруживают фрагменты пергамента *(ил. 1)*.

При исследовании фрагментированных рукописей важно дать определение фрагментам. Прежде всего следует отметить различие фрагментированных и неполных рукописей и их структурные особенности. В силу сути фрагмента текст, сохранившийся во фрагментированной рукописи, должен представлять собой небольшую часть полного текста, где во многих случаях трудно определить редакцию, а иногда и полноту. Неполный текст, в отличие от фрагментированного, должен давать обширную и достоверную информацию о полной текстологической структуре и археографических особенностях рукописи, а также возможность определить точную редакцию и подлинность. Должно быть легко определить объем недостающего текста, восстановить всю его текстолого-кодикологическую схему.

Исследование показало нам, что на некоторых фрагментах по разным причинам (малый объем текста, степень повреждения) текст не читается и невозможно определить суть текста и тип редакции. Поэтому при изучении рукописей необходимо анализировать не только сохранившийся на фрагменте текст, но и каждый вид маргинального знака (в случае наличия такового).

По объему сохранившихся текстов фрагменты можно разделить на группы.

1. Фрагмент малого размера, по которому невозможно определить суть и структуру (это лист кодекса или фрагмент свитка H-2093ს, XV–XVI вв. *(ил. 2)*).

2. Фрагментированные рукописи, в которых читается текст, но трудно определить точное количество (A-1287Ნ, XII–XIII вв.).

3. Фрагментированные рукописи, в том числе и свитки, где можно прочитать текст и определить его сущность, однако трудно определить редактирование (A-493ᲥᲝ, XII в.; H-146, XI–XII вв.).

4. Рукописи, дошедшие до нас в полном формате, где сравнительно легко определяется суть, чаще и редактирование, но они представляют собой небольшую часть полного текста (C-1699, XIII–XIV вв., Мархвани, 34 с.; H-1813, XV–XVI вв., Требник, 33 ф.) [11, с. 386].

Комплексное исследование фрагментированных рукописей состоит из разных компонентов (палеографическое, кодикологическое, текстологическое, искусствоведческое), что позволяет определить предполагаемую историю рукописи.

Для датирования и полного исследования фрагментированных рукописей важно учитывать несколько факторов.

1. Палеографические особенности. В дошедших до нас фрагментированных рукописях, выполненных на пергаменте, встречаются только письменности Асомтаврули и Нусхури, а подтвержденные примеры письменности Мхедрули на пергаменте являются заметками более позднего периода и не являются частью основного текста рукописи. С XI в. утверждается письменность Нусхури, на Асомтаврули встречаются в основном библейские тексты, а также ее применяют при декорировании рукописей: для заглавных букв, инициалов и заголовков, которые выполнены текстовыми чернилами и киноварью [2, p. 354; 5].

Рукописная книга на раннем этапе, а именно в V–VIII вв., содержала мало образцов художественного оформления. В последующий период встречается множество рукописей, украшенных орнаментальной и миниатюрной живописью. Во фрагментированных рукописях сохранились три единицы, на которых выполнены миниатюры: Введение Божией Матери во храм (H-2805, XIII в.) *(ил. 3)*, одна истертая зарисовка (H-2065, X в.) и фрагмент XII–XIII вв., сохранившийся в церкви села Несгули в Сванети, с миниатюрой «Моление», изображающей Спасителя и Богородицу (слева) и Иоанна Богослова (справа).

2. Знаки препинания (пунктуация). В древних письменных памятниках текст, слова и предложения часто писались без пробелов. Знаки препинания в грузинской письменности появляются в VI в., что подтверждается древними памятниками Евангелия, однако с VII–X вв. (с нашествия арабов) знаки препинания почти не видны (Q-209, X в.; Q-210, X в.; Q-211, X в.; Q-212,

X в.; Q-213, X в. и др.). Восстановление разделительных знаков в грузинской письменности приписывают Ефрему Малому (XI в.). А сравнительно позже появляется новая система, которая связана с именем Антона Первого (1720–1788). В письменных памятниках подтверждаются следующие разделительные знаки, также имевшие функцию художественного оформления: **> - / . : :. ::: :- >:** , использовались и другие комбинации из точек, двоеточий и др. [7].

3. Фонетические и языковые особенности. Формирование грузинского литературного языка прошло различные этапы развития, его образование как самостоятельной единицы началось с VII в. до н. э., однако многовековая история в отсутствие фактического материала дает нам возможность делать лишь предположения, а не выводы. Сохранившиеся древние памятники грузинского языка делятся на группы: Ханмети, Хаемети, Саннареви. Так называемые памятники Ханмети встречаются преимущественно в V–VIII вв., большинство памятников Хаемети — с VII в., так называемой формы Саннареви — в IX в. [5, p. 9–10, 24–25].

Процесс реставрации имеет важное значение при комплексном изучении рукописных книг. Совместно с кодикологом определяется порядок текста и правильная пагинация. В ходе исследования выяснилось, что в сохранившихся на нескольких листах фрагментированных рукописях встречаются редкие случаи сохранения непрерывности и порядка текстов. В частых случаях встречаются фрагменты разных страниц одной рукописи (H-2084ⴗ, XV в.) без указания исходной пагинации.

На фрагментах сохранена как оригинальная, так и выполненная при изучении пагинация. В грузинской рукописной традиции в основном использовалась как тетрадная (например, A-492ⴖ, XVI в., 1 т., 2 ф.), так и листовая (A-1090ⴖ, XIII в.) пагинация.

Археографическое описание рукописи и консервационные работы дают редкую, с точки зрения датирования рукописи и истории развития технологии переплета книги, возможность: увидеть и узнать историю и технологию создания рукописи, что невозможно при поверхностном осмотре; помогают изучить технические характеристики рукописной книги: методы и средства переплета, изготовления обложки, особенности консервации-реставрации Средневековья или Новой истории (XVI–XIX вв.). При реставрации рукописей специалисты определяют методы и материалы, использованные при создании рукописной книги. Например, обе страницы фрагмента A-1090ⴖ (XIII в.) хорошо читаются, но они слишком сухие и хрупкие, что указывает на то, что он, вероятнее всего, выпал из блока и хранился в несоответствующих условиях. Кроме того, фрагмент имеет следы повреждения грызунами. На нем также сохранены следы ранней реставрации, выполненные бумагой. На фрагменте четко выражены следы раннего переплета с пятью ромбовидными разрезами, что указывает на то, что блок рукописной книги был переплетен по «цепочному» принципу. Равномерно отдаленные двойные,

тройные, четверные или пятерные ромбовидные или овальные переплетные разрезы были характерны для практики переплета грузинской книги XIII в. Такой переплет не был прочным и приводил к расслоению рукописного блока. Возможно, это и послужило причиной появления фрагментированных рукописей [1, с. 2002].

Начиная с XVI–XVII вв. можно встретить переплет листов на так называемых ремнях, что являлось более прочной технологией и помогало сохранить целостность блока (H-1866ბ, XIV–XV вв. и др.).

Фрагментированные рукописи были сгруппированы по степени повреждения.

1. А. Встречаются неповрежденные фрагментированные рукописи, текст читается легко, хотя сохранилась незначительная часть листа, поэтому восстановить содержание текста невозможно (H-2093ზ, XVI в.). Б. Страницы фрагментов срезаны острым предметом, вероятно приготовленные как защитные листы для обложки другой рукописи (A-1090ს, X в.; Q-218, XII–XIV вв.).

2. А. Рукописи, одна часть которых полностью размыта. Б. Обе стороны листа размыты от влаги, и невозможно разобрать текст: читается только несколько букв. В. От обложки удалены фрагменты, на которых видны следы клея, следовательно, текст на них не читается (H-2703, XV в.; H-1885ფ, XI в.). Г. Основной текст различим, но из-за обесцвечивания чернил невозможно различить текст, выполненный киноварью (A-929ს, XV–XVI вв.).

3. На изученных фрагментах (A-1287გ, XIV в.; сван. 3383 (к-39), XIV в.) встречаются механические повреждения, а также повреждения от грызунов и насекомых.

На фрагментах встречаются следы ранней реставрации: зашитые и укрепленные нитью места, что являлось одним из способов починки и укрепления листов в те времена. А в более поздний период были использованы микалента и бумага (Q-189ოგ, XV в. и др.), что являлось стандартом профилактической консервации рукописей. Со временем методы защиты рукописей изменялись и совершенствовались.

Современные рекомендации, которые следует учесть при профилактической консервации, подразумевают при необходимости укрепление механических повреждений, правильное размещение и создание соответствующих условий для сохранности фрагментов.

Поскольку причины и степень повреждения каждого документа разные, рукописи и печатные издания любой структуры требуют специальной индивидуальной диагностики состояния и консервационного процесса. Желательно изучить рукопись при помощи ультрафиолетового излучения [12, p. 216–223].

Фрагментный фонд постоянно обновляется, чему способствуют непрерывные кодикологические и источниковедческие исследования. При изучении обложек рукописных кодексов или обработке личных архивных

фондов частных лиц были обнаружены фрагменты рукописей, в том числе и переписанные на пергамент.

Комплексная работа над фрагментированными рукописями выявила единицы, основной текст которых невозможно проследить. Речь идет либо о части палимпсеста, либо о фрагменте, специально разобранном и использованном в качестве листа хранения для другой рукописи, полный корпус которой утерян. По степени повреждения некоторых фрагментированных рукописей становится ясным, что они, должно быть, были изъяты из основного текста. Следовательно, полное археографическое описание, кодикологическое изучение, текстологический анализ и редакционное определение фрагмента помогут нам найти полный корпус и восстановить текст, зафиксированный во многих случаях рукописного дела (так, A-345, Послание апостола Павла X в., присоединился к S-1138). С этой точки зрения комплексное изучение фрагментов имеет высокую культурную ценность, что является одной из целей исследователей, работающих над фрагментами.

Грузия является дохристианской страной, где с первого века жили ее последователи и, соответственно, создавалась христианская культура. Работа над фрагментированными рукописями показала нам, что подобные рукописи, несмотря на небольшой объем, содержат богатый и интересный текстологический материал, исследование, публикация и включение которого в научный оборот могут выявить еще неизвестные тексты и редакционные различия разных сочинений [6, p. 575].

Фундаментальное междисциплинарное изучение фрагментированных рукописей также обеспечивает превентивную консервацию фрагментов и определение соответствующих условий, что является важнейшей задачей защиты культурного наследия [14; 15, p. 32].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Джавахишвили И.* Грузинская палеография. Тбилиси, 1949. 428 с.

2. *Abuladze I.* Samples of Georgian writing. Paleographical album. Tbilisi, 1973. 354 p.

3. *Chkhikvadze N., Karanadze M., Kekelia W., Shatirishvili L.* The Georgian Manuscript Book Abroad. Tbilisi, 2018. URL: https://manuscript.ge/wp-content/uploads/2018/12/The-Georgian-Manuscript-web.pdf (accessed: 31.08.2023).

4. *Duba W., Flüeler Ch.* Editorial. Fragments and Fragmentology // Fragmentology: A Journal for the Study of Medieval Manuscript Fragments. 2018. Vol. 1. P. 1–5. URL: https://www.fragmentology.ms/article/view/editorial/2713 (accessed: 31.08.2023).

5. Georgian palimpsests at the National Centre of Manuscripts: Catalogue, Texts, Album / Prep. by: l. Kajaia, Kh. Gaprindashvili et al. Tbilisi, 2017. 808 p.

6. *Kajaia L.* Punctuation in the Georgian Manuscripts (5th–12th cc.). Tbilisi, 2018. 200 p.

7. *Karanadze M.* History of Georgian book cover. Tbilisi, 2002. P. 43–44.

8. *Kekelidze K.* History of Georgian literature. V. 1. Tbilisi, 1960. 575 p.

9. *Megeneishvili N., Tavadze Sh.* Interdisciplinary features, of the fragmentary manuscript scrolls executed on Parchment // Scientia — Scholarly Journal. 2022. No. 3. P. 386.

10. *Megeneishvili N., Tavadze Sh.* Textological analysis of fragmentary manuscripts of bibliological content and structural research of the material (On the basis of Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts) // International Scientific Peer-reviewed Journal of Gori State University "Philological Researches". URL: http://www.sciencejournals.ge/index.php/HAE/article/view/373 (accessed: 31.08.2023).

11. *Otkhmezouri T.* The Georgian Palimpsests Preserved in National Center of Manuscripts, Mravaltavi 26 // Philological and Historical Researches. 2019. P. 535.

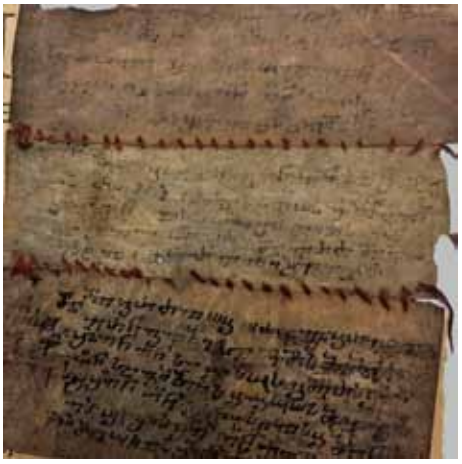
12. *Sarjveladze Z.* Issues in the history of ancient literary language. Tbilisi, 1975.

13. *Tavadze Sh. et al.* Scroll Manuscripts: Interdisciplinary Study. Tbilisi, 2023. P. 32.

14. *Tavadze Sh.* Restoration and Conservation of the Fragment, Made on the parchment of the XVth Century (Cologne) // Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration, II International Conference. Post Prints V International Cultural Forum, St Petersburg, 2016. P. 216–223.

15. *Tavadze Sh.* Structural Analysis of Fragmentary Manuscripts (The Case of Six Fragments Preserved in Fragmentary MSS Fund of Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts) // Spekali: Electronic bilingual scholarly Peer-reviewed Journal. 2020. No. 14. URL: http://www.spekali.tsu.ge/index.php/en/article/viewArticle/14/231/ (accessed: 31.08.2023).

1. Послание Павла. XI в. Fr-92. Фрагмент был снят с обложки при реставрации рукописи



2. Синодик. XV–XVI вв. H-2093s. Лист кодекса или фрагмент свитка

3. Миниатюра «Введение Божией Матери во храм». XIII в. H-2805

УДК 7.025.4 DOI: 10.62625/2523.2024.36.31.018

Тун Синьюань

Исследование и реставрация картины «Портрет Ермака»

В статье рассказывается об исследовании, консервации и реставрации картины «Портрет Ермака» из собрания Государственного Эрмитажа. При проведении работ, следуя концепции щадящей реставрации, были применены несколько технологических решений, считающихся новыми в российской практике. Рассмотренные и испытанные в ходе данной работы консервационные техники, основанные на современных методиках реставрации, и соответствующие им материалы могут найти применение в других областях консервации и реставрации.
Ключевые слова: реставрация; консервация; методика; сшивной холст; планшетная система

Tong Xinyuan

Research and Restoration of the Painting "Portrait of Yermak"

The article is dedicated to research, conservation and restoration of the painting "Portrait of Yermak" from the collection of the State Hermitage Museum. For its restoration, following the concept of "gentle" restoration, it was decided to use several technological solutions considered new in Russian practice. The conservation solutions based on modern restoration techniques and their corresponding materials considered and tested in this work can find application in other areas of conservation and restoration.
Keywords: restoration; conservation; method; stitched canvas; flatbed system

Введение

Картина «Портрет Ермака» в 2020 г. поступила на кафедру реставрации станковой живописи Академии художеств имени Ильи Репина из фонда Государственного Эрмитажа. Картина очевидно требовала комплексной реставрации, так как изображение на деформированном холсте было практически невозможно разобрать, и только запись в инвентарной книге позволяла угадать в темном силуэте портрет завоевателя Сибири Ермака Тимофеевича Повольского. Картина выполнена неизвестным русским художником предположительно в конце XVIII в. Размер произведения 82 × 71 см, техника исполнения — масляная живопись на холсте *(ил. 1)*.

Известно, что личность казачьего атамана Ермака, который возглавил поход в Сибирь, окружена множеством легенд. Описание внешности атамана приведено в одной из сибирских летописей, составленной почти столетие спустя после его смерти: «вельми мужествен, и человечен, и зрачен, и всякой мудрости доволен, плосколиц, черни брадою и власы прикудрявъ, возрастом средней, и плоски, и плечист» [7, с. 56] *(ил. 3)*.

Во время жизни Ермака (1530-е — 1585) жанр портрета еще не существовал на Руси. Живописные произведения, посвященные Ермаку, часто

выполненные неизвестными русскими художниками, скорее отражают романтические представления своего времени, эпос о легендарном герое русской истории, а не исторически достоверные документы. В русской живописи и гравюре существует достаточно много подобных «портретных» образов Ермака. Самые ранние из них относятся к концу XVII в. *(ил. 4)*.

Представленная в данной статье картина соответствует известному летописному описанию: на портрете изображен средних лет мужчина с длинной черной бородой, густыми черными бровями, большими проницательными глазами и румяным лицом. Он одет в черную шапку, красную одежду, на нем темная нагрудная кираса и красный орден с портретом Ивана IV Грозного. В его правой руке находится красное копье, а в левой видна рукоять с эфесом в форме птичьей головы. Ермак изображен на фоне темно-коричневого цвета, а нижняя часть картины содержит черную надпись: «ВЪ 1582 ГОДУ ЕРМАКЪ, ТИМОФЕИЧЪ, ПОКОРИЛЪ СИБИРСКАХЪ…», расположенную на белом картуше *(ил. 2)*.

Исследование

В ходе предреставрационных исследований было установлено следующее.

Исследование видимой люминесценции в УФ-лучах показало, что лак имеет неравномерное люминесцентное свечение желто-зеленого и темно-фиолетового цветов в местах сильного загрязнения поверхности живописи.

Изучение характеристик поверхности картины при тангенциальном освещении позволило установить наличие разнохарактерного кракелюра, неравномерного плетения холста, участвующего в формировании живописной поверхности, неравномерных неровностей в области шва на стыке холстов. Шов значительно выступает над поверхностью красочного слоя.

Фотография, выполненная в ближнем ИК-диапазоне (NIR), помогла выявить изображение складки, надписи и ордена под толстым лаком и поверхностными загрязнениями. Разница в плотности пигментов на участке стыка авторских холстов отсутствует. Сохранность живописи удовлетворительная, скрытые утраты и изменения контуров отсутствуют.

Исследование в ближнем ИК-диапазоне в проходящем освещении показало, что холст, грунт и красочный слой плотные, многочисленные утраты грунта и красочного слоя совпадают с областями, видимыми невооруженным глазом.

Рентгенографическое исследование позволило заключить, что в грунт добавлено разное количество свинцовосодержащего пигмента (предположительно, свинцового сурика) перед выполнением живописи. Зона с наибольшей концентрацией пигмента расположена на изображении лица и выглядит как светлая вертикально вытянутая область с расплывчатыми, размытыми краями. Грунт значительно входит в углубления плетения нитей холста вдоль шва, видимые на рентгенограмме как белые области.

Светлые участки в нижней части картины соответствуют живописи, в составе которой присутствуют свинцовые белила (в грунт свинцовый сурик либо не добавлялся, либо добавлялся в гораздо меньшем количестве).

Изучение поперечных срезов методом оптической микроскопии в отраженном свете и УФ-лучах показало следующие слои: грунт, красочный слой, состоящий из нескольких слоев (многослойная живопись), толстый слой лака, загрязнение и копоть.

Исследование инфракрасной спектроскопией и рентгенофлуоресцентный (XRF) анализ позволили установить: авторский грунт — коричневого цвета, с включением большого количества силикатов; основным компонентом являются каолин и соединения, содержащие железо (охры), что подтверждается наличием интенсивных линий железа в спектре РФА. Связующее содержит белковый компонент и масло. В составе поверхностных слоев лака присутствуют смолы, белок и липиды (масло и воск). В составе верхних красочных слоев определены берлинская лазурь, киновари, силикаты, в том числе кварц и каолин, органический краситель красного цвета (ализарин), свинцовый сурик, масло, белок. В промежуточных (подготовительных под живопись) слоях красного цвета определены силикаты, в том числе кварц и каолин (в составе охры), воск, белок.

Общий вывод о состоянии сохранности звучал следующим образом. В подрамнике отсутствуют правая и нижняя планки, он не годен к дальнейшему использованию и нуждается в замене. Авторский холст — крепкий, крупного плетения, сшивной, состоит из двух частей. Природа волокна определена как джут или конопля. Шов холста самодельный, завернут на тыльную сторону, прошит нитью. Грунт однослойный, желто-красно-коричневый, использованы глины и (или) охры. На отдельных участках в грунт добавлен свинцовосодержащий пигмент (свинцовый сурик). Среднесетчатый и крупносетчатый кракелюр присутствует на всей поверхности картины, что привело к образованию трещин и наличию выкрошек (утрат). Живопись картины выполнена масляными красками. Определены красные охры, земли, свинцовые белила, киноварь. Участки светов выполнены фактурно, остальные элементы выполнены тонким равномерным слоем. В качестве покрытия использован масляно-смоляной лак. Лаковое покрытие, обладающее значительной толщиной, потемнело и пожелтело. Присутствуют общие поверхностные грязе-пылевые загрязнения.

Составленная программа[1] возможной реставрации выглядела следующим образом.

1. В связи с наличием каолинита в грунте и использованием джутового (конопляного) холста, при укреплении грунта и красочного слоя следует предпочесть безводную методику (по результатам пробного укрепления).

2. Разработать методику консервации, позволяющую не дублировать авторский сшивной холст, сохранив его аутентичные особенности.

3. Дублировочные кромки для картины выполнить с использованием синтетической тонкой и прочной ткани. Данная технология позволит избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины. Склейку осуществить с использованием полимерного адгезива.

4. Использовать планшетный подрамник для натяжки картины, избегая чрезмерного натяжения ткани основы. Подрамник решено дополнить планшетной системой для создания твердой основы под многослойную фактурную живопись и сшивной авторский холст. Для этого подрамник с крестовиной дополнен планшетом, поддерживающим холст с тыльной стороны. Данное решение позволит избежать чрезмерного натяжения холста при закреплении его на подрамнике и послужит профилактикой возможного провисания основы.

Одно из основных положений плана предстоящей реставрации предусматривает максимальное сохранение оригинальной материальной структуры произведения, другими словами — минимальное вмешательство в объект. Следуя концепции щадящей реставрации, решено применить несколько технологических решений, считающихся новыми в отечественной практике. Решено отказаться от такой широко распространенной операции, как дублирование авторского холста. Отказ от этой техники в нашем случае позволил сохранить авторское крепление фрагментов ткани основы, включая шов, соединяющий куски холста в единое полотно, на котором изображен Ермак. Дополнительная поддержка для авторского холста XVII в. была осуществлена с использованием планшетной системы (вместо дублировочного холста).

В связи с тем, что в составе грунта картины преобладает каолинит — жесткий глинистый минерал из группы водных силикатов алюминия, в результате чего по всей поверхности картины образовался кракелюр, а кое-где и осыпи красочного слоя, было решено использовать полимерный адгезив для укрепления картины методом пропитки, на вакуумном столе. Такое решение позволило улучшить проникновение адгезива в структуру произведения и исключало возможную деформацию основы в процессе укрепления.

Картина была положена на стол тыльной стороной вниз и по краям была накрыта пленкой Melinex. Был включен отвод воздуха от области картины. На укрепляемый участок был нанесен бензин для предварительного увлажнения поверхности и улучшения проникновения клея в структуру грунта. После частичного испарения наносился мягкой кистью водный раствор адгезива Medium For Consolidation в соотношении 1 : 4. После достижения «отлипа» клея кракелюр и отставания укладывались фторопластовым шпателем. Каждая последующая пропитка проводилась после высыхания предыдущего слоя, что составляло 5–7 минут. После окончания укрепления отвод воздуха был выключен, картина запрессована через слой папиросной бумаги.

После профилактического укрепления картина была защищена с лицевой стороны папиросной бумагой, перевернута лицевой стороной вниз, и с тыльной стороны использовалась гелеобразная смывка для удаления загрязнений холста, имевших темный цвет, значительную толщину и жесткость. После окрашивания геля в цвет загрязнения он удалялся. Холст после очистки стал светлым и более эластичным на ощупь.

После очищения тыльной стороны было проведено восполнение утрат холста по периметру картины. Для вставок использовался близкий по фактуре к авторскому холсту холст, вырезанный по форме утраты [1, с. 78].

Повторное укрепление живописи после удаления сильных загрязнений с тыльной стороны должно было привести к лучшему выравниванию кракелюра на лицевой поверхности. Для выполнения укрепления была изготовлена основа с фигурной прорезью, в которую помещался шов на стыке авторских холстов. Таким образом при укреплении и проглаживании лицевой стороны шов не пропечатывался и не деформировался.

После этой операции было выполнено дублирование авторских кромок. Суть операции заключалась в усилении областей холста картины, за которые она натягивается на подрамник. Так как предполагалось, отказавшись от дублирования всего холста, воспользоваться планшетной системой, дублировочные кромки для картины были сделаны из тонкой и прочной акриловой ткани Sefar PET 1500 [8] *(ил. 5)*. Ткань приклеивалась к авторскому холсту с использованием адгезива Lascaux 498–20x. Данная технология позволяет избежать «пропечатывания» кромок на лицевую сторону картины, часто возникающего со временем, особенно при использовании жестких клеев и ткани, сравнимой по толщине с авторским холстом.

Однако вероятность изменения поведения основы в процессе раскрытия не исчезла. Также не исключалась необходимость дополнительного укрепления картины после раскрытия. Поэтому на период раскрытия были выполнены закрепление и растяжка картины на рабочем подрамнике. Куски холста мелкого плетения вырезаны по форме прямоугольника, края холста приклеены к дублировочным кромкам (к внешним краям) картины на акриловый клей Lascaux 498–20x [3]. Свободные края холста прикреплены к планкам рабочего расширяемого подрамника[2]. Подрамник расширен до образования оптимального натяжения холста.

Следующим этапом стала предшествующая работе с лаком операция — удаление поверхностных загрязнений. Использовались так называемые смывки: многокомпонентные составы, направленные на удаление комплексных загрязнений различной природы, образующиеся в процессе бытования произведения. Затем было сделано удаление поверхностных загрязнений, въевшихся в лак. Для этого использовался растворитель № 4 (пинен). Окончательное удаление третьего, нижнего слоя загрязнения с поверхности лака выполнено 2 %-ным водным раствором детского мыла. Вата окрасилась в легкий серый цвет. Таким образом загрязнения были убраны

по всей поверхности живописи картины, и настал черед приступить к работе непосредственно с лаком на поверхности живописи.

В первую очередь сделана попытка так называемой регенерации (восстановления блеска и прозрачности) сохранившейся лаковой пленки. Для этого использовался метод, разработанный в XIX в. немецким ученым Максом фон Петтенкофером, заключающийся в бесконтактном воздействии на лаковую пленку парами растворителя [2]. Регенерационный ящик, заряженный этиловым спиртом, ставится на поверхность картины, время экспозиции — 3 минуты. Затем ящик переставляется по поверхности картины для достижения равномерного восстановления (регенерации) лаковой пленки.

Проведенное исследование лаковой пленки с использованием УФ-лучей и изучением вызываемой ими видимой люминесценции лака позволило установить, что лаковая пленка лежит неравномерно. Основной, плотный слой, имеющий желто-зеленое свечение, содержит многочисленные темно-фиолетовые области потертостей разного размера, от точечных до обширных «пятен». Для утоньшения и выравнивания лаковой пленки использовались композиции растворителей, подобранные при помощи графика Тиза (Teas graph) [10, p. 364]. Оптимальным растворителем, после долгих ступеней повышения полярности материала, оказался бензиловый спирт в смеси с пиненом.

Утоньшение и выравнивание лакового покрытия сделано по всей поверхности картины. Оставлен (в традициях отечественной реставрации) тонкий защищающий живопись слой лака, уже не искажающий колорит картины, но видимый на фото УФ-люминесценции.

Отдельным существенным пунктом программы реставрации было сохранение авторского шва, которым соединен авторский холст из двух кусков ткани (прошивкой завернутых краев куска холста толстой нитью). Для этого был использован планшетный подрамник, позволивший избежать сильного натяжения ткани основы для образования ровной поверхности. Поскольку надписи и другие отметки (за исключением инвентарного номера) на обороте холста отсутствовали, было решено использовать непрозрачный легкий материал для создания планшета.

На подрамнике был закреплен лист пенокартона для создания поддерживающей холст поверхности, которая также снижает необходимость сильной натяжки холста. На лицевой стороне подрамника были закреплены тонкие рейки квадратного сечения, внутрь которых был вложен картон. Лист пенокартона был приклеен по крестовине, что обеспечивало возможность раздвижения подрамника. Для сохранения ровной поверхности лицевой стороны картины авторский шов на соединении холстов помещался в фигурный вырез в листе пенокартона, сделанный по форме загиба тканей. Данное решение, прежде чем применяться на произведении, было опробовано в виде тестовой технологической модели. Сшивной холст со схожим по размеру и способом «заворота» швом был натянут на глухой планшетный подрамник с фигурным пазом для шва. Тыльная

сторона холста предварительно гидрофобизирована. Модель помещена в заведомо неблагоприятный температурно-влажностный режим (уличная экспозиция) на период 10.02.2021–12.04.2022. Модель показала высокую стабильность предполагаемого консервационного решения и возможность его реализации. Место хранения модели *(ил. 6)* — кафедра реставрации станковой живописи Академии художеств имени Ильи Репина.

По отработанной методике, для снижения восприимчивости ткани к влаге, выполнена гидрофобизация тыльной стороны картины. Затем картина была натянута при помощи клещей и гвоздей на планшетный подрамник. Следующим этапом стало восполнение утрат авторской живописи, и первым шагом явилось нанесение реставрационного грунта в местах утрат. Затем на картину был нанесен слой лака, вернувший краскам цветность и блеск и одновременно послуживший разделительным барьером между живописью художника и реставрацией.

После этого было проведено тонирование утрат живописи с использованием красок на основе связующего Laropal a–81 [9]. Тонирование проводилось с учетом цвета и тона авторской живописи, максимально тонким слоем. Утраты крупных форм (надпись в нижней части, изображение левой руки Ермака) воссоздавались в условной манере, без реконструкции контуров утраченного изображения.

Заключение

В результате успешной реализации проекта удалось выполнить технически сложную реставрацию картины, написанной масляными красками на сшивном холсте, грунт которой выполнен из болюсной жесткой глины, имевший к тому же кракелюр с приподнятыми краями, — без использования дублирования холстов и не прибегая, как это часто принято, к срезанию утолщенного шва, соединяющего авторский холст в единое полотно.

Картина сохранена в том виде, в каком была задумана автором, пока остающимся неизвестным. Неизменным осталось не только художественное решение, но и все технологические особенности, использованные при создании произведения.

Красочный слой, созданный масляной краской, был укреплен. Выровнен кракелюр с приподнятыми краями, образовавшийся на жестком глиняном грунте картины. Тыльная сторона грубого ручного плетения холста очищена от загрязнений. Кромки авторского холста дублированы с использованием полимерной ткани. Выполнена гидрофобизация тыльной стороны холста, снижающая влаговосприимчивость ткани и повышающая ее биостойкость. Картина натянута на вновь изготовленный планшетный подрамник, при этом авторский шов на стыке холстов сохранен. Удалены поверхностные загрязнения, утоньшена и выровнена лаковая пленка на поверхности живописи. Картина покрыта лаком. Выполнено тонирование утрат авторского красочного слоя с использованием легкообратимых красок.

Картина приведена в экспозиционный вид и техническое состояние, позволяющее без ограничений экспонировать и перемещать произведение, и возвращена по месту постоянного хранения, в фонд русской живописи Государственного Эрмитажа.

Рассмотренные и апробированные в рамках настоящей работы консервационные решения, основанные на актуальных методиках реставрации, и сопутствующие им современные реставрационные материалы могут быть использованы и во многих других областях консервации и реставрации. Опробованные на практике реставрационные методики наглядно демонстрируют возможность устранить (или существенно снизить) необратимое вмешательство в материальную структуру памятника, столь свойственное некоторым традиционным решениям, ограничившись лишь необходимым минимумом, и максимально сохранить подлинность авторской материальной структуры произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Реставрационный паспорт: «Портрет Ермака», н. х., XVIII в. ГЭ. Кафедра реставрации живописи Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Реставратор Тун Синьюань, 2021.

[2] Использовалась рама Lascaux. См.: Lascaux Restoration Tools and Equipment // Lascaux the Spirit of Colours. URL: https://lascaux.ch/dbFile/4803/u-9f5c/u-9f5c/Lascaux_stretcher_e.pdf (accessed: 23.08.2023).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи: учеб. пособие для вузов. М. : Художественная школа, 2013. 223 с.

2. *Бобров Ф. Ю.* Негативные аспекты метода Петтенкофера. Исследование Сибиллы Шмитт // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 42 : Художественное образование. Сохранение культурного наследия. СПб. : Ин-т имени И. Е. Репина, 2017. С. 188–210.

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

4. *Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю.* Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М. : Художественно-педагогическое издательство, 2008. 128 с.

5. *Горин И., Черкасова З.* Реставрация произведений станковой масляной живописи. М. : Искусство, 1977. 223 с.

6. *Никитин М., Мельникова Е.* Химия в реставрации: справ. пособие. Л. : Химия, 1990. С. 304.

7. *Ремезов С. У., Зост А.* Краткая сибирская летопись (Кунгурская). СПб., 1880. 110 с.

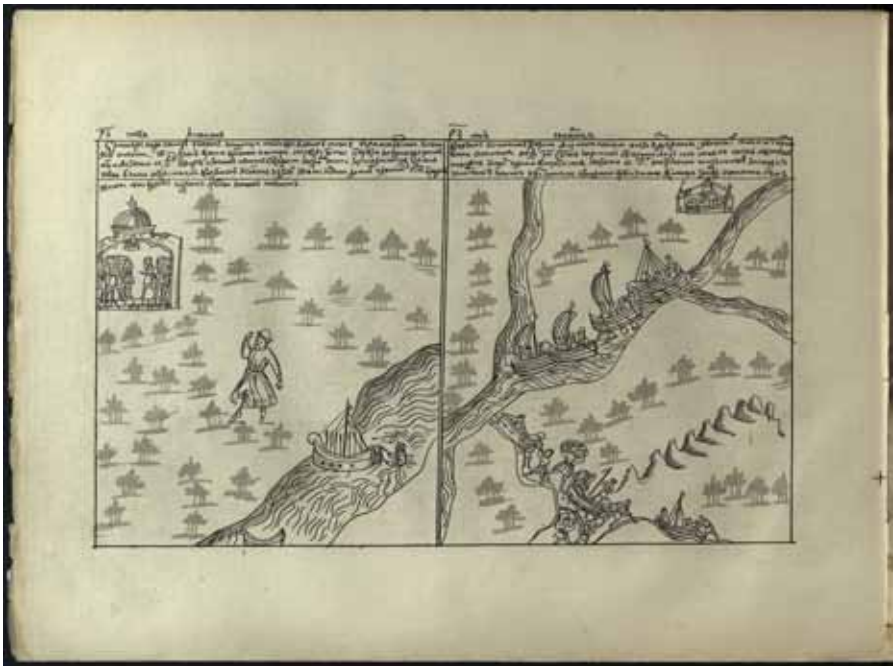
8 *Berger G. A., Zeliger H. I.* Effect of consolidation measures on fibrous materials // Lining Paintings. Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques / ed. by C. Villers. 2007. P. 16–23.

9. *Bestetti R.* Materials and methods for the self-production of retouching colours // Ilaria SACCANI. 2nd International Meeting on Retouching of Cultural Heritage. Porto, Portugal. 24–25 October 2014.

10. *Nicolaus K.* The Restoration of Paintings. Hardcover: Konemann. June 1, 1999. 422 p.

1. Неизвестный художник. Портрет Ермака. XVIII в. Холст, масло. ГЭ. До реставрации

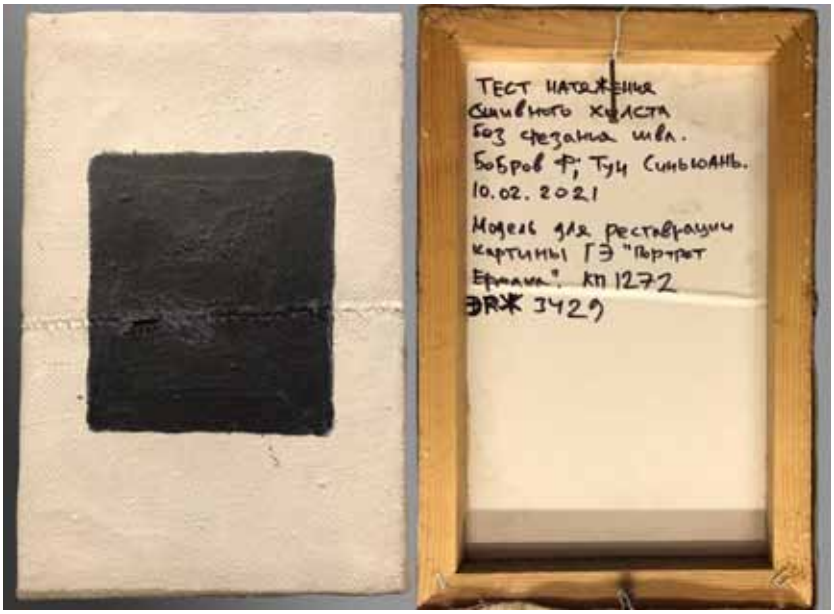
2. Неизвестный художник. Портрет Ермака. XVIII в. ГЭ. После реставрации



3. Краткая сибирская летопись (Кунгурская). СПб., изд. 1880. Статья 106. С. 97.
«...Егда же пріемше протчіе казаки во градъ весть, горко плакашеся объ нем:
бе бо велми мужественъ и разуменъ и человеченъ, и зраченъ, и всякой мудрости доволенъ,
плосколиц, чернъ брадою и власы прикудрявъ, возрастъ средней, и плоскъ, и плечист»

4. Неизвестный художник. Портрет Ермака Тимофеевича. 1-я треть XVII в. Холст, масло. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

5. Портрет Ермака. ГЭ. Общий вид тыльной стороны картины в прямом освещении после подведения реставрационных кромок



6. Тест натяжения сшивного холста без срезания шва. Модель хранится на кафедре реставрации живописи Академии художеств имени Ильи Репина

УДК 001.069.8 DOI: 10.62625/7153.2024.97.68.019

М. З. Мусаханова, Ж. М. Мусаханова

Музейное описание традиционной одежды казахов, содержащей орнаментику (по коллекции Центрального государственного музея Республики Казахстан)

В статье уделено внимание описанию традиционной одежды казахов с элементами орнамента на материалах коллекции Центрального государственного музея Республики Казахстан. Представлены особенности основных мотивов казахского орнамента, их названия. Доказано, что изучать и систематизировать народный орнамент в отрыве от предметов, на которые он традиционно наносился и для которых во многом создавался и перерабатывался, представляется невозможным. Выявлено, как узоры сочетаются между собой и дополняют друг друга, подчиняясь закону композиции. Об этом говорит орнаментация практически всех изделий казахского народного прикладного искусства, отделка и украшения народного костюма и других предметов материально-бытовой культуры.
Ключевые слова: музей; традиционная одежда казахов; орнамент; описание; вышивка

Madina Mussakhanova, Zhanel Mussakhanova

Museum Description of Kazakh Traditional Clothing Containing Ornament (Based on Collection of Central State Museum of the Republic of Kazakhstan)

The paper pays attention to the description of Kazakh traditional clothes with ornamental elements based on materials of the collection of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan. The features of the main motives of Kazakh ornament and its names are presented. It is proved that it is impossible to study and systematize folk ornament in isolation from the object it was traditionally drawn upon, created and manufactured for. It was shown how the patterns are combined and complement each other, obeying the law of composition. It is proved by the ornamentation of almost all pieces of the Kazakh national applied art, decoration and ornaments of folk costumes and other items of material and everyday culture.
Keywords: museum; Kazakh traditional clothes; ornament; description; embroidery

Казахский орнамент зародился в самые отдаленные времена на основе искусства древних скотоводческих племен (саков, усуней, гуннов, тюрков, канглы и кипчаков). Орнаментальные мотивы передавались из поколения в поколение, отражая художественное видение мира и сохраняясь почти в неизменном виде на протяжении веков. Все элементы казахского орнамента «читались» в свое время совершенно определенным образом [3, с. 83]. Сочетание самых разных орнаментальных мотивов в изделиях казахских мастеров создает единое смысловое целое, отражающее поэтику народных представлений о строении мира, смысле жизни. «Они бесспорное свидетельство тому, что запрещение исламом изображения живых существ сковывало творческие силы, привело к условностям и схематизации в изображении. Но, приспосабливаясь к материалам, пожеланиям заказчиков, ограниченные даже рамками орнаментального искусства, народные

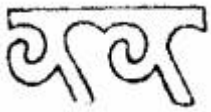
мастера создавали свои индивидуальные варианты, разрабатывали нередко и собственную систему орнаментации» [1, с. 141]. При этом прообразами являлись предметы и явления окружающего мира, соединенные с магическими обрядовыми знаками, трансформированными творческой мыслью многих поколений.

Следовательно, изучать и систематизировать народный орнамент в отрыве от предметов, на которые он традиционно наносился и для которых он во многом создавался и перерабатывался, представляется невозможным. Действительно, особенность типологизации этнографического материала состоит в том, что ее объекты не существуют сами по себе, а составляют суть народной культуры, и «без обращения к народной среде как к главному условию жизни этнографических явлений, любой типологический подход будет оставаться формальным, а не содержательным» [2].

В казахском орнаменте четко выделяются зооморфные (животные), космогонические, растительные, геометрические и другие мотивы *(таблица)* [1, с. 161]. Они легко сочетаются друг с другом, трансформируются так, что порою бывает трудно выделить их по общепринятым признакам. Отдельные могут выглядеть как геометрические, например узор ormekshi ‘паук-ткач’ на самом деле относится к зооморфным, другие по характеру или названию также зооморфные, но их можно принять за космогонические или растительные.

Таблица

Основные мотивы казахского орнамента

Зооморфный	Растительный	Космогонический	Геометрический
Müyiz (рога)	Ağaş (дерево)	Şeñber (солярный круг)	Süyir (клинообразный)
Qosmüyiz (двойные рога) 	Japıraq (лист)	Şïmay (спираль)	Ïrek (зигзаг)
Qıñırmüyiz (изогнутые рога)	Üşjapıraq (трилистник)	Törtqulaq (крестовина)	Törtgül (четырехлистник)

Продолжение таблицы

Зооморфный	**Растительный**	**Космогонический**	**Геометрический**
Qazmoyın (гусиная шейка)	Ötkizbe (вьющийся стебель)	Şuğıla (рассвет)	Baldaq (костыль)
Taban (след)	Şïrşıq (пружина)	Juldız (звезда)	Qarmaq (крючок)
Örkeş (горб верблюда)	Gül (цветок)	Ayşıq (полумесяц)	Tumarşa (амулет)
Örmekşi (паук)	Jawqazın (тюльпан)	Bitpes (бесконечность)	Şınjarı (бордюрный орнамент)

Ярким примером предметов — «носителей» казахского орнамента является традиционная одежда XIX — начала XX в. из коллекции Центрального государственного музея Республики Казахстан (ЦГМ РК). Одежду и головные уборы казахи украшали вышивками и нашивками из позумента, узорной тесьмы, полосок материи другого цвета, серебряными или посеребренными бляхами и монетами. У мужчин на одежде преобладали вышивка — на камзолах, халатах, шароварах — или позументные нашивки. Украшались вышивками и нашивками тюбетейки, войлочные шляпы и т. д. [4, с. 235]. При этом большое внимание уделяли колориту, цвету. Умелое их использование создает и усиливает впечатление богатства орнамента и его композиционной слаженности. «Основной прием казахских мастериц — контрастное сочетание цветов, градации одного цвета не применяются. Гамма цветов ограничена — красный, зеленый, желтый, голубой, белый. Более старинные вышивки почти монохромны. Доминирующий цвет — красный, символ солнца, очищающего священного огня» [2].

Переплетения растительных мотивов (листья, пальметты, трилистники, бутоны, цветки), раскрывая в казахском орнаменте понятия единства, согласованности, причинно-следственной обусловленности жизни на земле, представлены на церемониальном мужском головном уборе murak (КП 530) начала XX в. *(ил. 1)*. Головной убор выполнен из фиолетового и зеленого бархата, на войлочной прокладке с конусообразной тульей с уплощенной макушкой и широкими отгибающимися полями, окантованными узкой золотистой тесьмой. По соединительному шву нашит закрывающий и закрепляющий галун. Внутренняя сторона полей — из зеленого бархата. Вся поверхность вышита золотистыми нитями. Узор растительный. Мурак принадлежал султану Баймухамеду Айчувакову. Размеры: высота 46 см, окружность 55 см [5, с. 24].

Широко распространены в казахском орнаменте зооморфные мотивы. Однако это не только роговидные дуговые линии, известные в искусствоведческой литературе под формально-типологическим названием koshksar muyiz ‘бараньи рога’, но и всевозможные вариации и композиции этого узора: muyiz ‘рог’, kos muyiz ‘двойные рога’, synyk muyiz ‘сломанные рога’, а также изображение отдельных частей животных, например верблюда: tuye taban ‘верблюжья ступня’, ‘верблюжий след’), tuye moyın ‘верблюжья шея’; птиц: kuskanat ‘крылья птицы’, kaz moyın ‘гусиная шейка’ и т. д. [1, с. 142].

Примером использования зооморфных мотивов для украшения является женский головной убор kasaba (КП 3327), Центральный Казахстан, XIX в. *(ил. 2)*. Убор сделан из бархата красного цвета и имеет круглую, слегка скошенную вниз на затылке форму. Верх состоит из двух лепесткообразных долей, подклад выполнен из красного шелка. Высокий твердый околыш цилиндрической формы обтянут красным бархатом с подкладом из ситца. Убор вышит золотистой и серебристой канителью в виде стилизованного орнамента koşhkarmuyiz, а также пайетками. Края околыша и макушка посередине обшиты галуном. Приобретен в 1930-е гг. Размеры: высота 11 см, окружность 63 см [5, с. 35].

По всей вероятности, и бараньи рога, и верблюжья ступня, и птичьи крылья, и паук имели некогда значение оберегов. На это указывает и то, что их можно встретить на различных предметах домашнего обихода.

К космогоническим мотивам казахского орнамента относятся dongelek ‘солярный круг’, tort kulak ‘крестовина’, shimay ‘спираль’, символизирующие мировое пространство, четыре стороны света, вечное движение; изображения солнца, луны, звезд: kun kozi ‘глаз солнца’, kun saulesi ‘солнечные лучи’, shykkan kun ‘восход солнца’, ai gul ‘лунный цветок’, aishyk gul ‘полумесяц’; звездообразными узорами zhuldyz gul , zhuldyz ornek, top zhuldyz вышивалась верхняя одежда.

Элементы космогонических орнаментов в сочетании с растительным и геометрическим встречаются в следующем экспонате: штаны мужские

замшевые (КП 10333), Восточно-Казахстанская область (г. Семей), начало XX в. *(ил. 3)*. Замша светло-коричневого цвета. Каждая штанина сшита из одного прямоугольного куска полотна, сложенного вдвое без клина. Штаны расшиты тамбурным швом с использованием растительного и геометрического узора. Низ штанины без разреза, отделан вышивкой под тесьму нитками черного, белого цветов. Верхняя часть вышивки выполнена в форме круга, в котором расположены четыре цветка круглой формы. Приобретены в 1964 г. у Виктора Титова (1921 г. р.), жителя г. Зыряновска, к которому перешли в наследство от отца Александра Горчакова. В 1933 г. штаны были куплены у казаха в с. Кокпекты Семипалатинской области. Размеры: длина 90 см, обхват талии 104 см, ширина штанин внизу 30 см [5, с. 257].

Основу геометрических мотивов казахского орнамента составляют ромбы, зигзаги, треугольники, многогранники, меандровидные узоры (shynjır, baldak, сетчато-пересекающиеся линии) [1, с. 143]. Пример: kimeshek — женский головной убор (КП 515), конец XIX в. *(ил. 4)*. Убор сшит из двух крупных и семи вставленных мелких кусков ткани. На макушке присборен и пришит на маленькую грушевидную отдельно скроенную макушечную часть tobe. Отдельно пришит двухслойный налобник, который также присборен на макушке. Вырез для лица оформлен в виде трапеции, обрамлен нашитой широкой полосой ткани, вышитой крестообразными строчками из нитей мулине красного, желтого, голубого, светло-зеленого цветов и золотой канители. Орнамент геометрический в виде цветов, обрамлен строчкой, состоящей из мелких прямоугольников, расположенных в шахматном порядке. Передняя часть прошита машинной строчкой красными нитями в виде ромбов и волн. Края низа подогнуты и прострочены на машинке красными нитями. Размеры: макушка 9 см; наспинная часть 98 см; передняя часть 67 × 61 × 9 × 61 см [5, с. 80].

Казахский орнамент легко поддается не только интерпретированию, но и преобразованию одних мотивов в другие. Народные мастера Мангышлака, например, разрабатывая мотивы otkizbe ‘вьющегося стебля’, переходящего в пальметту, uzilmes ‘роговидного завитка’, превращающегося в удлиненный стебель, завершаемый снова трилистником или пальметтой, создавали ритмическое единство всей орнаментальной композиции [1, с. 143].

Таким образом, при описании традиционной казахской одежды, содержащей орнаментику, легко убедиться в том, как эти узоры сочетаются между собой и дополняют друг друга, подчиняясь закону композиции. Казахский орнамент и сегодня остается одним из массовых и излюбленных видов народного искусства. Жизненность этого искусства заключается в глубокой его традиционности, в богатстве палитры художественных выразительных средств и простоте исполнения. Возрождение интереса к орнаментике сегодня объясняется потребностью в культурной самоидентификации

в условиях глобализации. Искусство орнамента становится все более притягательным именно потому, что оно является духовным наследием наших предков [6, с. 307].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Джанибеков У. Д.* Эхо… По следам легенды о золотой домбре. Алма-Ата : Oner, 1987. 304 с.

2. *Кукашев Р. Ш.* Казахская декоративная вышивка // Nomad Kazakhstan [иллюстрированный журнал]. URL: http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1781.html (дата обращения: 01.08.2023).

3. *Маргулан А. Х.* Казахское народное прикладное искусство: альбом. Т. 1. Алматы : Oner, 1986. 256 с.

4. *Маргулан А. Х.* Казахское народное прикладное искусство: альбом. Т. 2. Алматы : Oner, 1987. 288 с.

5. Традиционная одежда казахов. Научный каталог / под ред. Н. Алимбай. Алматы : Oner, 2009. 344 с.

6. *Baydildin S.* Sanauly gumyrymdagy sanaly oylarym. Astana : NPC «Ibıraytanu», 2010. 371 b.

1. Murak — церемониальный мужской головной убор, начало XX в. Бархат, галун, канитель, войлок, картон. ЦГМ РК, Алма-Ата

2. Kasaba — женский головной убор, XIX в. Бархат, шелк, ситец, галун, канитель, пайетки. ЦГМ РК, Алма-Ата

3. Штаны мужские замшевые. Начало XX в. Замша, шелковые нити. ЦГМ РК, Алма-Ата

4. Kimeshek — женский головной убор, конец XIX в. Хлопчатобумажная ткань, мулине, канитель. ЦГМ РК, Алма-Ата

УДК 7.021.333 DOI: 10.62625/4848.2024.99.73.020

Ю. И. Арутюнян

Романское монументальное искусство Каталонии: современные подходы к визуальному «воссозданию целостности памятника»

В Национальном музее каталонского искусства в Барселоне разработана схема восстановления визуальной целостности романских памятников, убранство которых было утрачено. Музейные технологии, использующие принципы виртуальной и дополненной реальности, позволяют погрузить зрителя в восприятие памятника в его художественном единстве. Наиболее значимым примером является воссоздание комплекса деревянной скульптуры из Эрил-ла Валл, отдельные фигуры которого ныне находятся в разных музеях. Росписи апсиды Сан-Клименте в Таулле, перенесенные в музей в Барселоне, были виртуально реконструированы Альбертом Берзоном с помощью современных технологий с использованием приемов видеомэппинга. Использование новых технологий позволяет виртуально восстановить целостность утраченных памятников.
Ключевые слова: видеомэппинг в музее; виртуальная реконструкция романских памятников; Национальный музей каталонского искусства в Барселоне; технологии виртуальной и дополненной реальности в музейной практике; современные методы виртуального воссоздания памятника

Yulia Arutyunyan

Romanesque Monumental Art of Catalonia: Modern Approaches to Visual Recreating the Integrity of the Monument

The National Museum of Catalan Art in Barcelona has developed a scheme for restoring the visual integrity of Romanesque monuments, the decoration of which has been lost. Museum technologies using the principles of virtual and augmented reality allow the viewer to immerse himself in the perception of the monument in its artistic unity. The most significant example is the recreation of the complex of the wooden sculpture from Erill la Valle, individual figures of which are now in different museums. The paintings of the apse of Sant Climent in Taüll, transferred to the museum in Barcelona, were virtually “reconstructed” by Albert Berson due to modern technologies using the techniques of video mapping. The use of new technologies allows virtually restore the integrity of lost monuments.
Keywords: video mapping in the museum; virtual reconstruction of Romanesque monuments; National Museum of Catalan Art in Barcelona; virtual and augmented reality technologies in museum practice; modern methods of virtual reconstruction of the monument

В системе сложного взаимодействия архитектуры, скульптуры и живописи романской эпохи заложена глубокая и значительная идея целостности храма в единстве семантических аспектов осмысления его пространства, подчиненного иерархическому принципу и символической интерпретации элементов убранства в их структурной общности — смысловой, дидактической, образной, конструктивной. Универсализм средневековой картины мира формирует модель восприятия, базирующуюся на иеротопической

схеме рецепции пространственной структуры и на осознании ценности системного комплекса храмового зодчества, подчинившего и вобравшего в себя визуальные искусства в целостной программе художественного убранства сооружения. Музейные технологии и современные принципы репрезентации предметов средневекового монументального искусства позволяют, не нарушая целостности памятника и учитывая специфику рецепции взаимосвязанных элементов, вводить отдельные объекты — романские росписи храмов, многофигурные композиции алтарей, фронтали — в единый экспозиционный комплекс. Романские памятники — сложный синтез архитектуры и изобразительного искусства, поэтому музейное экспонирование предполагает реконструкцию пространства, воспроизведение характера взаимного расположения объектов, сохранение как общей структуры сооружения, так и последовательности рецепции произведений в организованной и упорядоченной среде.

Формирование коллекций романских памятников в XIX — начале XX в. сопряжено с реорганизацией городской среды, последствиями политических противостояний и исторических коллизий. Потерявшие связь с архитектурой, оказавшиеся в пространстве музея, перевезенные в другие регионы, предметы романского искусства — скульптурный декор фасадов и интерьеров, фрагменты росписей — требовали продуманной и обоснованной интеграции в музейную среду. Изначально ориентированные на театральное решение романтизированного пространства, имитирующего средневековый антураж, залы романского искусства обретают архитектоничность, отвечающую запросам рецепции памятников в «аутентичном» архитектурном обрамлении: элементы конструкции здания монтируются с сохранением последовательности расположения и общей формы сооружения, архивольты располагаются в обрамлении арок, тимпаны размещаются на поддерживающих их консолях, капители устанавливаются на столбы, фигуры-колонны выстраиваются вдоль портала. Система, требующая от экспозиционного пространства воспроизведения архитектурного каркаса, фиксирующего местоположение объекта, в определенной степени сохраняется до наших дней, удобство восприятия и взаимодействие со зрителем уравновешиваются приемами имитации несуществующего здания, структурные элементы которого предопределяют расположение предметов в витрине.

Масштаб, выразительная экспрессивность образного языка, монументальность мышления, лаконизм, напряженная выразительность локального цветового пятна и сдержанное графичное начало пластичного контурного рисунка, отличающие росписи романских храмов Каталонии, привлекали исследователей, политиков, ратующих за региональный суверенитет, и коллекционеров. Разрозненные и удаленные древние постройки в небольших каталонских селениях с монументальными росписями и скульптурными композициями XII–XIII вв. становятся объектом изучения и систематизации в 1907 г., когда появляются организации — Институт изучения Каталонии

и Совет музеев, организуется официальная экспедиция историко-археологического института каталонских исследований в долину Аран и Рибагорсу. Каталонский политик, архитектор, реставратор и историк искусства Хосеп Пуч-и-Кадафалк, архитектор Хосеп Годай-и-Казальс, историк каталонского права Вильгельм Мария де Брока-и-Монтагут, археолог, историк искусства и хранитель Епископального музея в Вик отец Хосеп Гудиоль-и-Куниль и фотограф Адольф Мас обследуют памятники в Валь-де-Луишон, Валь-д'Аран, Валь-де-Бои, Ла-Ногера и Валь-д'Исавена, открывая миру романское искусство Каталонии. Основной целью экспедиции (30 августа — 14 сентября 1907 г.) было изучить, задокументировать и сфотографировать различные постройки региона, расположенные в Альта-Рибагорсе, в долинах Аран, Луишон, Бои, Уржель Медиум и Исавена. Результаты археологических исследований легли в издания «Ежегодника Каталонского исследовательского института», включившего обширный корпус фотографий экстерьеров и интерьеров зданий (сохранилось 251 изображение), описания и попытки систематизации материалов, связанных со знаковыми романскими постройками Каталонии: Санта-Мария-де-Артиес, Санта-Эулалия в Эрил-ла-Валл, Санта-Мария и Сан-Климент в Таулле. В 1907 г. издается несколько альбомов с изображениями каталонских памятников Жоана Вальонрата-и-Садурни (оригиналы хранятся в Национальном музее каталонского искусства в Барселоне). По материалам экспедиции в 1909 г. опубликовано исследование, посвященное романскому искусству Каталонии, — современное, прекрасно проиллюстрированное, опирающееся на достижения науки начала XX в., стремление к достоверности результатов и методологию, совмещающую принципы археологической реконструкции памятника, приемы формально-стилистического и иконографического анализа [5]. Исследования искусства Каталонии стали частью программы формирования регионального самосознания и национальной идентичности: высокий уровень, сохранность масштабного корпуса памятников, уникальный образный строй суровых и экспрессивных росписей воспринимались как отражение духа региона.

Открытие и обнародование романских фресок Каталонии, обширный корпус публикаций и сложные политический и национальный аспекты происходящего привлекают внимание не только ценителей искусства прошлого и сторонников региональной независимости, но и арт-дилеров. В Каталонии не существовало закона, запрещающего вывоз культурных ценностей. Антиквару и торговцу произведениями искусства из США Игнаси Поллаку удается организовать технически сложный процесс перемещения фресок из каталонских храмов, в 1919 г. он приглашает бригаду итальянских мастеров во главе с Франко Стеффанони из Бергамо и его ассистентов Артуро Далматти и Артуро Чивидини, которым удается снять со стены апсиды монастыря Кастель-де-Мур в Палларс-Юссе образ Христа во Славе и еще несколько фрагментов изображений. В Италии к этому времени был разработан метод strappo (дословно «разрыв»): в основе технологии перенесения фресок лежит система

последовательного отслаивания красочных слоев, покрывающих поверхность стены, и скатывания их особым образом. Совет музеев Каталонии — директор Хоаким Фольч-и-Торрес, художник Хоан Вальонрат-и-Садурни и эксперт по средневековому искусству Хауме Бофилл — попытался всеми средствами предотвратить продажу памятников национальной истории, но, несмотря на противодействие общественности и научного сообщества, коллекция каталонских росписей была приобретена политиком и коллекционером Луисом Пландиурой. Осознавая опасность утраты национального наследия, Совет музеев и Институт изучения Каталонии решают организовать перенос монументальных росписей в музейные хранения Барселоны, Франко Стеффанони и его ассистенты получают распоряжение продолжить работу, организованную последователем Хосепа Пуч-и-Кадафалка, куратором экспозиции средневекового и современного искусства и директором музея Хоакином Фольч-и-Торресом [4, с. 45–46]. Коллекция романских монументальных росписей Луиса Пландиуры была приобретена в 1932 г. и экспонируется в залах Национального музея каталонского искусства в Барселоне, масштабный образ Христа во Славе в окружении тетраморфа конхи апсиды храма монастыря Кастель-де-Мур в Палларс-Юссе находится в Музее изящных искусств в Бостоне, США (№ 21.1285).

В коллекции Национального музея каталонского искусства в Барселоне сформировалось собрание романской монументальной живописи, проект охраны и сохранения каталонского исторического достояния был реализован, однако возникло сохраняющее актуальность до наших дней противоречие: храмы Пиренеев лишились аутентичного убранства, снятые со стен росписи были перенесены в музей и экспонируются в залах, имитирующих архитектурные элементы романских церквей. В 1930-е гг. в ходе разработки экспозиции романской живописи в здании Национального дворца была предпринята попытка визуального воссоздания пространства храма с опирающимися на аркады стенами второго яруса нефов и полукружиями апсид, таким образом залы музея воспроизводили конструкцию и пространственные акценты храмового сооружения, принципы демонстрации памятников романской монументальной живописи реконструировали интерьер, близкий к рецепции целостной постройки. Архивные документы, отражающие ранний этап формирования экспозиции средневековых памятников Каталонии, демонстрируют фрагменты приближенных к романскому стилю конструкций, интегрированных в музейное пространство: аркад на массивных колоннах, стен, расчлененных пилястрами, крытых галерей клуатров, апсид [2, p. 324]. Предложенный метод формирования выставочного пространства, демонстрирующего произведения средневекового искусства, применяется и в современной экспозиции. В XXI в. экспозиция романской монументальной живописи Национального музея каталонского искусства в Барселоне приобрела лаконизм, строгость и простоту, характерные для музейных технологий наших дней: приемы экспонирования памятников

с акцентом на знаковые произведения и возможностью рецепции вне «придуманного контекста» базируются на принципах формирования ракурсов восприятия светом и отказе от массивных обрамлений, имитирующих несуществующие сооружения. Несмотря на то что современное пространство музея не стремится к визуальной имитации интерьера храма, в экспозиционной среде, в последовательности развески объектов, в формировании отдельных зон сохраняется общий принцип интерпретации архитектурного каркаса и основных членений средневекового здания. Музейное пространство подчинено ритмической структуре и пространственным доминантам романского интерьера при экспонировании монументальных росписей Сан-Климент и Санта-Мария в Таулле, Сан-Кирз-де-Педрет, Ла Сеу д'Уржелл, Сан-Хоан-де-Бой, Сан-Пер-дель Бургаль, Сан-Мигель-де-Тубилья-дель-Агуа в Бургосе, Санта-Мария-де-Мур в Палларс-Юссе, Санта-Эулалия д'Эстаон, Сан-Пер-де Сорпе, Сан-Рома-де-ле-Бонс.

Современные технологии позволяют средствами дополненной и виртуальной реальности «восстановить» целостность романских памятников Каталонии. Агентство каталонского культурного наследия (Agència Catalana del Patrimoni Cultural) совместно с Национальным музеем разработали проект Giravolta по оцифровке и созданию 3D-моделей произведений романского искусства. Процесс сканирования памятников осуществляется в системе музейных лабораторий. 3D-технология объединила ныне разрозненную скульптурную группу «Снятие со Креста» из апсиды храма Санта-Эулалия в Эрил-ла-Валл *(ил. 1)*. На данный момент образы Богородицы и святого Иоанна находятся в Национальном музее в Барселоне, фигуры Иисуса Христа, святого Никодима, Иосифа Аримафейского, Димаса и Гестаса — в Епископальном музее в Вик. Модель формирует общее представление о целостной скульптурной группе и о расположении «Снятия со Креста» в пространстве романского храма Санта-Эулалия [3].

В 2016 г. лауреатом премии в области дизайна в номинации «Культурное наследие и дизайн индустрии культуры» становится проект студии Альберта Берзона «Видеомэппинг „Taüll 1123 Heritage“». Концепция состоит в попытке «воссоздать» пространство храма с росписями и показать поэтапный процесс создания произведений, учитывая, что подлинные романские росписи Сан-Климент в Таулле, объявленные объектом всемирного наследия ЮНЕСКО, были перемещены в музей, в храме же изображения отсутствуют. Хранящиеся в Национальном музее каталонского искусства в Барселоне фрагменты стенных композиций проецируются на апсиду и боковые стены с помощью технологии видеомэппинга *(ил. 2)*, постоянная видеоинсталляция внутри церкви Сан-Клименте не только формирует визуально целостное пространство, воссоздавая изображения в цифровом виде с помощью анимации, но и объясняет принципы работы художника XII в. Дизайн-студии Burzon*Comenge и Playmodes из Барселоны, работая в коллаборации, воплощают проекты по воссозданию

объектов культурного наследия с использованием новейших аудиовизуальных технологий: проекционного мэппинга, цифрового восполнения утрат, 3D-моделирования объектов. Альберт Берзон, именующий себя «специалистом по виртуальной реституции культурного наследия» [1], основатель и креативный арт-директор студии, опирается на синтез дизайна, искусства и технологий в системе иммерсивных и интерактивных сред, вовлекающих зрителя в пространство виртуальной реальности, видеомэппинга и игровых технологий XXI в.

В пространстве современного музея экспозиция романского искусства, учитывая накопленный опыт и сложившуюся традицию, отличается лаконичностью, минималистическим характером и сдержанностью. Принцип имитации «аутентичного пространства» уступает место научной реконструкции и новым технологиям, позволяющим воссоздать памятник в единстве образного языка сооружения. Новые приемы формирования музейного пространства, обусловленные использованием видеомэппинга, проекционных устройств и дополнительных электронных приспособлений, методикой медиации и диалога со зрителем, позволяют сформировать рецепцию объекта в сложном синтезе средств выразительности.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Albert Burzon. Taüll 1123 Heritage VideoMapping. URL: https://competition.adesignaward.com/gooddesign.php?ID=45816 (accessed: 01.06.2023).

2. Butlletí dels museus d'art de Barcelona. Publicació de la comissaria general de mus. 1936. Vol. VI. № 66. P. 321–352.

3. Giravolt. 3D documentation in Catalonia. Culture Department. Generalitat de Catalunya. URL: https://patrimoni.gencat.cat/ca/giravolt (accessed: 01.06.2023).

4. *Pagès M.* Romanesque mural painting in Catalonia // Catalan historical review. 2013. № 6. P. 45–60.

5. *Puig y Cadafalch J., Falguera A. de, Goday y Casals J.* L'arquitectura romanica a Catalunya. Vol. 1 : Precedents: L'arquitectura romana; L'arquitectura cristiana preromanica. Vol. 2 : L'arquitectura romanica fins a les darreries del segle XI. Vol. 3 : Els segles XII y XIII. Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, 1909.

1. А. Барбера, Х. Сальгеро. 3D-модель образа «Снятие со Креста» из храма Санта-Эулалия в Эрил-ла-Валл. Монтаж О. Гарсии. Текст Л. Гамиз. 2020

2. А. Берзон. Видеомэппинг «Taüll 1123 Heritage». Дизайн-студии Burzon*Comenge и Playmodes. 2016

УДК 7.025.4 DOI: 10.62625/8381.2024.86.71.021

М. Г. Плиева

Фрески Нузальского храма XIII–XIV веков в Северной Осетии. Изучение и реставрация

Статья посвящена исследованию и истории спасения средневекового храма в Северной Осетии и его уникальной росписи. Реставраторами ГосНИИР была разработана и реализована индивидуальная программа проведения консервационно-реставрационных мероприятий росписи Нузальского храма и ее штукатурной основы. Роспись является одним из ранних сохранившихся свидетельств влияния искусства Византии через посредничество Грузии на храмовую живопись христианской Алании. Это первая публикация, в которой прослеживаются этапы реставрации Нузальского храма. Автор опирается на документы Национального музея Республики Северная Осетия — Алания (РСО-А), до сих пор малоизученные.
Ключевые слова: средневековая монументальная живопись; методика реставрации; консервация; Алания; Грузия; Византия; научный архив Национального музея РСО-А

Margarita Plieva

Frescoes of the Nuzala Temple of the 13th–14th Centuries in North Ossetia. Study and Restoration

The article is devoted to the study and history of the salvation of a medieval temple in North Ossetia and its unique painting. The restorers of the State Research Institute for Restoration (GOSNIIR) have developed and implemented an individual program of conservation and restoration measures for the painting and its plaster base in the Nuzala temple. The painting is one of the earliest surviving evidences of the influence of Byzantine art, through Georgia, on the church painting of Christian Alanya. This is the first publication that traces the stages of the restoration of the Nuzala temple. The author relies on documents from the Scientific Archive of the National Museum of the Republic of North Ossetia—Alania.
Keywords: medieval monumental painting; restoration method; conservation; Alanya; Georgia; Byzantium; Scientific Archive of the National Museum of the Republic of North Ossetia — Alania

Интерес ученых разных стран к Нузалы аргъуан[1] не ослабевает уже не одно столетие. Но загадка Нузала, обрастая новыми версиями, остается неразгаданной. «В числе памятников один (снаружи он кажется действительно надгробным памятником) приобрел себе европейскую знаменитость своими пресловутыми надписями и рисунками. Это — церковь Нузальская *(ил. 1)*, столь часто упоминаемая в источниках грузинской истории. Штукатурка во многих местах отпала, чем и объясняются пробелы в приложенных рисунках» [3, с. 137]. В научной литературе его называют часовней, церковью и храмом.

В плане «Нузальская часовня — прямоугольник (550 × 330), ориентированная короткими сторонами с северо-востока на юго-запад, с отклонениями по компасу на 30 °, что не вполне соответствует обычной ориентировке христианских церквей» [1, с. 6]. В свод восточной части постройки был вмазан глиняный сосуд голосника, единственный в древних церквях Осетии. Над храмом установлен прозрачный навес от непогоды на металлических конструкциях.

В 1946 г. Е. Г. Пчелиной— первым профессиональным археологом, проводившим тщательное изучение прошлого Осетии, — в Нузальской часовне «под досками, в плотно утрамбованной земле, на глубине 0,75 м пола было найдено мужское погребение» [1, с. 14], что стало сенсацией в научном мире.

Однако Нузальский храм колоритен, неканоничен не только своей архитектурой в виде заппадза, но и уникальной фресковой росписью, сохраненной в своей первозданности.

Из документов научного архива (НА) Нацмузея РСО-А известно о реставрационных мероприятиях 1959, 1965, 1970–1973, 1980–1085, 2006, 2018 гг., проводимых реставраторами Д. Е. Брягиным [2, с. 2], А. С. Кузнецовым[2], С. В. Филатовым, А. С. Чепурным и не единожды спасавших роспись.

В интерьере Нузальский храм не имеет архитектурного членения.

На восточной стене храма, над прямоугольным окошком в кладке находится поясное изображение Спаса с Евангелием в левой руке и благословляющей приподнятой правой рукой *(ил. 2)*. На северной, примыкающей части стены — Богоматерь и архангел Гавриил *(ил. 3,)*, на южной — Иоанн Креститель и архангел Михаил *(ил. 4)*. Композиция деисусного чина ограничена разгранкой красного цвета, символизирующей алтарную преграду. В нижнем ярусе помещены образы святителей Романа Сладкопевца, Иоанна Златоуста и Василия Великого.

На северной стене Кафоликона — композиция «Чудо Евстафия Плакиды», в нижнем ярусе помещены портреты ктиторов. На южной стене изображен образ Георгия Победоносца, поражающего змия *(ил. 5)*, нижний ярус утрачен.

Западную стену венчает восьмиконечный процветший крест и грузинская надпись *(ил. 6)*. Живопись креста отличается по манере и цветовой гамме от остальной росписи часовни и свидетельствует о поновлении.

На северной стене обнаружен автограф художника на грузинском языке: «Вола Тлиаг». «Поскольку на неровной лицевой поверхности штукатурки (общей толщиной от 1 до 2 см и более) из-за грубой обработки камней кладки образовался рельеф с выступами и углублениями, надо отдать должное мастерству художника. На такой плоскости он создал сюжетные и фигурные композиции без зрительного искажения пропорций, да еще в столь стесненном пространстве интерьера. Построение схемы росписей было выбрано достаточно плотным с тонкими разгранками красным цветом, отделяющими сюжеты и ряды отдельных фигур. Подготовительная графья по штукатурке мало где прослеживается. Видимо, художник мог пользоваться своими эскизами, зарисовками, образцами, которые переводил на штукатурку. Авторские правки основных контуров изображений практически не видны. Это также может свидетельствовать о мастерстве живописца» [4].

Рамки статьи не дают возможности остановиться на каждой композиции, поэтому мы ограничимся освещением общей специфики реставрационных мероприятий Нузальского храма, ссылаясь на итоги реставраторов

С. В. Филатова, А. С. Чепурнова, любезно предоставивших нам свой отчет о последних реставрационных мероприятиях.

В храме на настоящее время «сохранилось около 26 м^2 живописи на первоначальной, преимущественно пористой известково-песчаной штукатурке с соломенным наполнителем, образовавшим в толще основы мелкие пустоты, а на поверхности росписи — мелкие утраты» [4]. И далее: «В ходе реставрационных работ было выполнено удаление разной степени загрязнений с живописи и обнаженной каменной кладки ватными тампонами, смоченными в спирто-ацетоновой смеси в соотношении 1 : 1; водой с добавлением этилового спирта; неразбавленным этиловым спиртом. Проведена обработка всей поверхности росписи двухпроцентным раствором катамина АБ в воде.

Наибольшую трудность вызвали проклейка росписей и инъектирование штукатурки на участках ее отставания от кладки с зависанием. Зависшие фрагменты первоначальной штукатурки с росписью, мелко растрескавшиеся на нижней части стен, сначала требовали предварительной поверхностной проклейки водным раствором акриловой смолы АБВ-1б[3] в соотношении 1 : 10 с водой. После подсыхания осторожной проклейки мягкой кистью с поверхности, когда мелкие фрагменты растресканной штукатурки сцепились между собой, под отставший от кладки фрагмент подводился неразбавленный раствор АБВ-1б, с легким последующим механическим прижатием его к месту сухими ватно-марлевыми тампонами. Процесс завершился подведением новой бортовой обмазки по краю авторской штукатурки.

Укрепление красочного слоя очищенной от загрязнений, солей, плесени фресковой росписи выполнялось двумя клеевыми составами. В одном случае это акриловый сополимер АБВ-1б, разведенный в воде в соотношении 1 : 10, в другом случае — водный раствор модифицированного яичного желтка[4] в соотношении с водой 1 : 10. Последний состав хорошо зарекомендовал себя при проклейке фресковой живописи в ее мелком распылении, мелких шелушениях» [4].

Во время выступления на конференции «Сохранение культурного наследия. Изобразительные искусства. Исследования и реставрация» в Академии художеств имени Ильи Репина в ноябре 2023 г. автором настоящей статьи было высказано предположение, что иконография росписи Нузалы аргъуан ближе к сербской. Позднее участник конференции искусствовед-исследователь Ю. Л. Колосова выразила солидарность с этим мнением. Приведем отрывок из ее письма с обоснованием данной точки зрения.

«1. Прежде всего, фрески Нузальского храма XIII–XIV вв. стилистически восходят к сербской школе, а именно к пещерным храмам вокруг Охридского озера. Город Охрид был влительным центром православия. Сегодня эта территория является Республикой Северная Македония. Вокруг города сохранилось несколько пещерных скальных православных храмов, которые с художественной стороны перекликаются с Нузальским. Архитектура храма в Северной Осетии является одной из древнейших объемных форм в истории человечества.

Отсылка к шотландскому примеру вполне убедительна и правомерна. Его использование могло быть от жилища и склепа до храма.

2. После стилистических отсылок к художественной школе Северной Македонии не приходится сомневаться, что художник, расписавший Нузальский храм, учился живописи в одной из церковно-просветительских школ при одном из влиятельных монастырей Охрида, а потом пришел в Северную Осетию, где профессионально расписал храм. Через Северную Моравию, через христианские земли северного побережья Черного моря дойти до Северной Осетии — не так далеко, как кажется. Ведь пришел же Феофан Грек в Великий Новгород!

Памятник федерального значения Нузальский храм уникален для нашей общей православной культуры»[5]. Вполне вероятно, что в исследовании Нузальского храма наступит новая эра.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Аргъуан» в Осетии назывались церкви, построенные русскими миссионерами в XVIII–XIX вв.

[2] А. С. Кузнецов в 2006 г. выработал методику реставрации росписи и ее штукатурной основы в Нузальском храме, которая утверждена Государственным научно-исследовательским институтом реставрации (ГосНИИР) [4].

[3] Разработка физико-химического отдела ГосНИИР, акриловый сополимер винилацетата применяется для глубинного укрепления не только красочного слоя фресковой живописи, но и ее штукатурного грунта.

[4] Модифицированная яичная эмульсия. Может храниться и в высушенном виде, разбавляется водой. Разработана в институте «Спецпроектреставрация» отделом исследования и реставрации живописи и физико-химическим отделом для укрепления фресковой, темперной и клеевой монументальной живописи. Авторское свидетельство на изобретение № 1636254 от 22.11.1990, «Способ приготовления композиции для укрепления красочного слоя темперной и клеевой монументальной живописи». Авторы Ю. Кукс, А. Тихомиров, С. Филатов. Приоритет изобретения от 18.09.1988, заявка № 4462422 в Государственное патентное бюро СССР. Данный укрепляющий состав применялся на фресковой живописи в разбавлении водой от 1 : 3 до 1 : 10.

[5] Письмо искусствоведа-исследователя, реставратора, члена Международного совета музеев (ИКОМ России) Ю. Л. Колосовой автору статьи (в сокращении) от 12.12.2023. Выражаем нашу глубокую признательность Юлии Львовне.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. НА Нацмузея РСО-А (Научный архив Национального музея Республики Северная Осетия — Алания). Ф. 4. Оп. 2. Д. 184. Л. 6. Научный отчет об экспедиционной поездке Пчелиной Е. Г. в Алагирское и Мамисонское ущелья СОАССР и акт обследования памятников средневековой культуры — церкви с. Нузал и святилища «Реком», расположенных в Алагирском р-не. Начато 05.08.1965, окончено 26.08.1965. На 36 л.

2. НА Нацмузея РСО-А. Ф. 4. Оп. 2. Д. 294. Л. 2. ВСНПРМ. Нузал, гробница Давида-Сослана XII–XIII вв. Брягин Д. Е. — старший художник-реставратор спецконторы ЦНРМ, г. Москва. Отчет о реставрации 1959 г. Акт о приеме реставрации древней стенописи Нузальской часовни от 22.09.1973.

3. *Пфаф В. Б.* Путешествие по ущельям Северной Осетии. От Владикавказа до Алагира и Нузала // Сборник сведений о Кавказе Т. I / под ред. Н. Зейдлица. Тифлис, 1871.

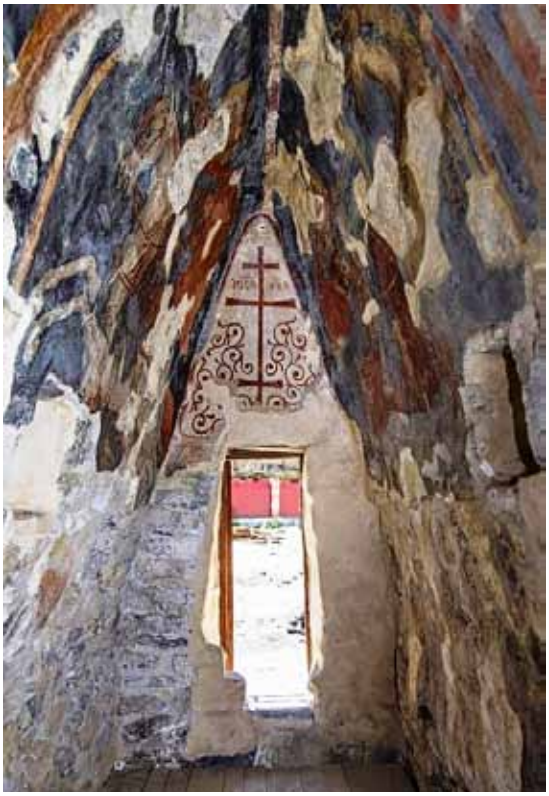
4. *Филатов С. В., Чепурной А. С.* Отчет по реставрационным работам Нузальского храма в 2018 году / ГосНИИР.

1. Нузальский храм. XIII–XIV вв.
Республика Северная Осетия — Алания

2. Фреска «Христос Пантократор»
на алтарной стене Нузальского храма

3. Богоматерь и архангел Гавриил. Деисус. Фреска на алтарной стене Нузальского храма

4. Иоанн Креститель и архангел Михаил. Фреска на стене Нузальского храма



5. Георгий Победоносец. Фреска на южной стене Нузальского храма

6. Процветший крест и грузинская надпись: «Крест Христов». Фреска на западной стене Нузальского храма

УДК 7.025 DOI: 10.62625/2807.2024.26.71.022

Г. Р. Погосян

Композиционные схемы настенных росписей Эребуни (по сохраненным фрагментам)

В статье предлагается новый взгляд на некоторые реставрационные решения художественных композиций в монументальной живописи Эребуни. Настенные росписи Эребуни были отреставрированы и представлены в монографии архитектора и археолога К. Оганесяна «Росписи Эребуни». Оганесяном и его командой была проделана огромная работа по очистке и сохранению найденных остатков урартской живописи. Однако в ходе изучения некоторых фрагментов из архитектурного комплекса Эребуни нами было выявлено, что отдельные реставрированные композиции не соответствуют художественным канонам и религиозным представлениям в изобразительном искусстве Ванского царства Урарту (IX–VI вв. до н. э.). Анализ художественных композиций настенных росписей выполнен на основе нескольких фрагментов, найденных в результате археологических раскопок у внешнего портика и храма верховного бога Халди в Эребуни. В результате проведенного анализа реконструкция настенных росписей кажется нам неубедительной. Тема актуальна, так как ранее эти фрески не подвергались тщательному искусствоведческому анализу, и эта статья — лишь попытка представить урартские монументальные композиции с новой точки зрения.
Ключевые слова: Ванское царство; Эребуни; роспись; реставрация; композиция

Gayane Poghosyan

Composition Schemes of Erebuni Wall Paintings (Based on Preserved Fragments)

The article provides a new look at some restoration solutions for artistic compositions in the monumental paintings of Erebuni. The wall paintings of Erebuni were restored and discussed in the monograph “Wall paintings of Erebuni” by the architect and archaeologist K. Hovhannisyan. Hovhannisyan and his team did a great job of cleaning and preserving the Urartian wall paintings found there. After studying some fragments from the architectural complex of Erebuni, we discovered that some of the restored compositions do not correspond to the artistic canons and religious ideas in the fine art of the Kingdom of Van (Urartu, 9th–6th c. BC). Within the framework of this study, the artistic compositions of the wall paintings are analyzed on several fragments found as a result of archaeological excavations near the outer portico and the temple of the supreme god Haldi at Erebuni. As a result of the analysis, the reconstruction of the wall paintings seems unconvincing to us. The topic is pertinent, as previously these paintings were not subjected to a thorough examination by art historians, and the purpose of this article is to introduce the Urartian wall painting compositions from a new point of view.
Keywords: Kingdom of Van; Erebuni; wall painting; restoration; composition

Монументальная живопись была одним из развитых направлений урартского изобразительного искусства. Как и в других древневосточных культурах, в Ванском царстве большое значение в украшении архитектурных сооружений имели настенные росписи, которые развивались по общим

закономерностям искусства Древнего Востока. Сохранившиеся изобразительные фрагменты монументальной живописи являются важными документальными материалами, отражающими подробности религиозной и общественной жизни урартского периода. Этот вид изобразительного искусства наглядно олицетворяет эстетические и религиозные представления людей Ванского царства. Дворцово-храмовые комплексы в центральных районах Ванского царства на протяжении веков безвозвратно утратили свой некогда богатый художественный облик, но фрагменты росписей, обнаруженные в результате археологических раскопок в ряде урартских городов (Эребуни, Тейшебаини, Аргиштихинили, Алтин-тепе, Айанис) свидетельствуют о высоком уровне развития этого вида искусства. Настенные росписи украшали интерьер и экстерьер как светских, так и религиозных построек. К сожалению, до наших дней дошли лишь единичные фрагменты росписей, поэтому полностью восстановить содержание художественных произведений не представляется возможным. В результате раскопок находили лишь обвалившиеся куски штукатурки с остатками полихромных росписей. В рамках статьи путем сравнительного анализа предпринята попытка в определенной степени выявить художественные и символические особенности настенных композиций.

Город-крепость Эребуни, основанный царем Аргишти I, находится на юго-восточной окраине Еревана, на холме Арин-Берд (VIII–VII вв. до н. э.). После упадка Урартского царства Эребуни попал под власть ахеменидского Ирана и стал центром одной из иранских сатрапий. Ахемениды произвели коренную реконструкцию существовавших монументальных сооружений цитадели и приспособили их к своим потребностям.

В 1968 г. были открыты фрагменты глиняной обмазки стен с остатками росписи из полуразрушенного портика на южной стороне цитадели. Портик представляет собой открытую галерею с шестью колоннами по фасаду *(ил. 1)*. Украшая его яркими росписями, урартские мастера, вероятно, позаботились об эстетическом восприятии открытого портика с дальних ракурсов *(ил. 2, 3)*. Фасадная стена портика была полностью покрыта росписью на белой штукатурке.

Судя по нынешнему реставрированному виду, роспись представляла собой синий фон из множества одинаковых крупных и мелких розеток, расположенных в шахматном порядке. Розетки в форме круга с лепестками равномерно расположены вокруг центральной оси. Росписи на стене выполнялись, вероятно, с предварительной разметкой с помощью линейки и циркуля, после чего поверхность покрывалась соответствующей краской. Обычно на светлый грунт накладывались синяя, красная, охристая и черная краски. Синяя и красная являлись основными определяющими цветами палитры. В результате стратиграфического анализа красочных слоев росписей древнего Эребуни было установлено, что в синем слое присутствует медьсодержащий пигмент, который соответствует известному пигменту «Египетская синяя» [1, с. 220].

Нынешняя реставрация портика воспроизводит двухмерный фон с кружочками и желтую окантовку, идущую вдоль верхней части стены. Эта художественная композиция создает контрастную игру синего и желтого, отражающую высокий эстетический вкус урартских художников.

Фриз состоит из отдельных горизонтальных полос, которые, вероятно, объединены смысловым содержанием. Желтый цвет служит фоном для фриза и отделен горизонталью от синего. Согласно реставрации, каждая горизонтальная полоса фриза образуется из одинаковых схематических элементов (пальметты, бутоны, башенки), которые повторяются через равные интервалы.

Далее изображен повторяющийся мотив ритуальной сцены. Композиция включает антропоморфные фигуры (вероятно, жрецы или божества) в процессе ритуального оплодотворения древа жизни. Скорее всего, одежда фигур была не одноцветной и имела декоративные дополнения. В искусстве Древнего Востока профильное изображение фигур показывало бессмертный образ прошлого [14, с. 172–180]. С помощью изображения в профиль подчеркивались важные фигуры и события [11, с. 129]. Этот метод больше подходит для передачи движения сбоку, а плоскостная симметрия изображаемых фигур, таким образом, получается параллельной к плоскости изображения.

Урартские художники использовали горизонтальную линию в качестве опоры для изображения. Горизонталь в случае прямоугольной проекции также служит для того, чтобы подчеркнуть плоскость земли сбоку. В искусстве Древнего Египта горизонтальной линии придавалось большое символическое значение. Она считалась чем-то твердым и непроницаемым, как земля, а также являлась разделителем между земным и небесным мирами [9, с. 17].

Нижняя декоративная полоса фриза украшена стилизованной гирляндой из гранатов. Ритмическое пропорциональное повторение элементов по всей композиции подтверждает ведущую роль так называемого ритмического искусства [12, с. 3; 3, с. 184], имеющего хождение в Ванском царстве. Ясно, что в изобразительной системе урартских росписей художники использовали математические законы, отражающие симметрию в природе и служащие источником для декоративных мотивов [4, с. 140]. Композиционная схема урартских росписей горизонтальная, одноплановая, построена из чередующихся рядов. Возможно, в такой композиции наблюдаются ранние представления перспективных построений [7, с. 38].

Несмотря на то что К. Оганесян в своей книге пишет, что применение трафаретов ими не выявлено и рисунки выполнены свободной и уверенной рукой [7, с. 38], в повторяющихся мотивах видно, что рисунки повторены с использованием трафаретов (например, ступенчатые башенки, розетки, пальметты, стилизованные гранаты, священное дерево со стоящими по сторонам божествами). Без трафарета и очень свободной рукой выполнены

сцены охоты, земледелия, животноводства в светской тематике дворцовых залов, где не наблюдается повторение художественного мотива.

Культовые изображения в урартском искусстве не выходят за пределы официального канона. По нашему мнению, фон из розеток в открытом портике представляет собой художественное олицетворение неба и небесных светил. Фоновая композиция с розетками представляет собой связь между земными и небесными явлениями в двумерном пространстве. Розетки сопоставимы с известными древнеегипетскими иероглифическими изображениями солнца. Этот знак для обозначения солнца первоначально использовался в Армянском нагорье в петроглифах Сюника [6, с. 9–10]. В мифологических представлениях разных народов точка — символ солнца, а солнце — глаз неба [2, с. 18–19]. Круги с точкой принимали как символ и знак солнца А. Миллер, В. Даркевич и многие другие исследователи [5].

Следовательно, композиция из кругов на синем фоне олицетворяет священное небо со светилами и должна находиться на потолке. Такая же композиция должна была украшать потолок в храме Халди. По мнению некоторых исследователей, потолок в храме Халди был покрыт именно синей краской, хотя, например, историк Ф. Тер-Мартиросов не был согласен с этой точкой зрения [10, с. 41]. Значение фона Тер-Мартиросов связывал с церемонией инаугурации царей при входе во дворец, как это делалось в ахеменидском Иране [13, с. 148]. По нашему мнению, небесное пространство логично представить на потолке, ведь художник, руководствуясь религиозными представлениями, изображал в росписях сакральный мир богов, отделив небесное (синий) от земного (желтый). Остатки краски по дереву, найденные в большом зале дворца [8], доказывают, что не только стены, но и потолок во внешнем портике и в храме Халди могли быть синими.

В декоративных фризах пальметты олицетворяют природу или, может быть, небесный рай, а трехъярусные башенки — свидетельство храмового строения или же просто архитектурное сооружение (возможно, символ пространства, где идет ритуальный процесс). Значит, фрагменты росписи должны располагаться снизу вверх, исходя из логических и религиозных принципов.

Можно сделать вывод, что реконструкция росписей в храме Халди (повторяющееся по горизонтали изображение стоящего во весь рост Халди на льве) также предстает неубедительной и неполной. Исходя из принципов древневосточного искусства, нам кажется, что изображение верховного бога должно находиться в композиции максимально высоко, а не под фризом. Также перед богом Халди (как перед Ашшуром в Ассирии) должно было располагаться некое изображение, чтобы образовался законченный мотив *(ил. 4)*. Для этого можно сравнить, например, отреставрированный фрагмент настенной росписи из ассирийского дворца в Хорсабаде [15, с. 133].

В результате изучения некоторых фрагментов настенных росписей из Эребуни можно заключить, что реставрированные композиции нуждаются в пересмотре и более тщательном анализе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Беляевская О., Малачевская Е., Ясеновская А.* Исследование фрагментов росписей древнего Эребуни из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина // Древности Восточной Европы, Центральной Азии и Южной Сибири в контексте связей и взаимодействий в евразийском культурном пространстве (новые данные и концепции): мат-лы междунар. конф. СПб. : Институт истории материальной культуры, 2019. С. 219–220.

2. *Бобринский А. А.* О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. М. : Тов-во типографии А. И. Мамонтова, 1902. 12 с.

3. *Ванслов В.* Содержание и форма в искусстве. М. : Искусство, 1956.

4. *Вейль Г.* Симметрия. М. : Наука, 1968.

5. *Даркевич В.* Символы небесных светил в орнаментике Древней Руси // Советская археология, 1960. № 4. С. 43–57.

6. *Мартиросян Г.* Знак «Лев» в петроглифах Сюника и древнем мире. Ереван : Эдит принт, 2012.

7. *Оганесян К.* Росписи Эребуни. Ереван : Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1973.

8. *Паланджян В.* Древесные остатки из раскопок Арин-Берда // Известия биологических наук Академии наук Армянской ССР. Ереван, 1964. № 11. С. 49–53.

9. *Раушенбах Б.* Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М. : Наука, 1980.

10. *Тер-Мартиросов Ф.* Фрески Эребуни урартского и ахеменидского времени // Вестник общественных наук АН Армении. 2005. № 1. С. 40–65.

11. *Тер-Мартиросов Ф.* Фронтальное и профильное изображение в искусстве древности // Ежегодник Ереванской академии художеств. Ереван, 2006. С. 129–139.

12. *Филиппов А.* Построение орнамента с большим числом вариантов. М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937.

13. *Фрай Р.* Наследие Ирана. М. : Серия культура народов Востока, 1972.

14. *Шлюмберже Д.* Эллинизированный Восток: Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии. М. : Искусство, 1985.

15. *Green J.* Catalog essay: Restoration of Neo-Assyrian wall painting from residence K. Khorsabad, Iraq. URL: https://www.academia.edu/1342215/Catalog_essay_Restoration_of_Neo_Assyrian_Wall_Painting_from_Residence_K_Khorsabad_Iraq (accessed: 20.07.2023).

1. Эребуни. Портик на южной стороне цитадели

2. Эребуни. Фриз портика

3. Эребуни. Фриз портика

4. Эребуни. Храм Халди

УДК 726.03 (497.2) DOI: 10.62625/5454.2024.31.99.023

А. Н. Чебан, А. П. Мячин

Церковь Святого Стефана (Новая Митрополия), Болгария, Несебыр (Несебр)

Статья посвящена архитектурно-художественному образу церкви Святого Стефана, расположенной на западном берегу Черного моря в Болгарии.
Ключевые слова: церковь; христианство; искусство; история; архитектура

Anika Cheban, Alexey Myachin

St Stephen's Church (New Metropolia), Bulgaria, Nessebar

The article is devoted to the architectural and artistic image of the Church of St Stephen, which is located on the western shore of the Black Sea in Bulgaria.
Keywords: church; Christianity; art; history; architecture

Архитектура, искусство и культура переплелись между собой на берегах Черного моря. Особое место в православной культуре занимал расположенный на скалистом берегу Черного моря небольшой город Несебыр[1] (Несебр) в Болгарии. До 1937 г. город носил название Месемврия. В городе переплелись финикийская, греческая, македонская, римская, византийская, болгарская, славянская и другие культуры живущих в нем народов. После принятия князем Борисом I православия в конце IX в. город Месемврия становится не только культурным, но и православным центром на западе Черного моря.

Одно из первых названий города — Мелсамбрия — состоит из имени его основателя Мелса и финикийского слова «брия», что в переводе значит «город». Позже город был переименован в Месемврию. В VI в. до н. э. город завоевывают греки-дорийцы и строят по периметру полуострова крепость. Благодаря своему географическому расположению город становится одним из крупных экономических, политических, а также культурных центров на берегу Черного моря. С 440 г. до н. э. в городе чеканится своя монета, что подтверждает его высокий статус. С середины IV в. до н. э., после завоевания царем Филиппом II, Месемврия становится частью Македонского царства.

Во время археологических раскопок в северной части полуострова были обнаружены фрагменты финикийских укреплений и пристань, датируемые II в. до н. э.; крепостные стены, построенные в период с V по III в. до н. э.; фундаменты агоры, акрополя, храма Зевса, построенные в центре полуострова в период с VI по V в. до н. э.; театр и дома, построенные в период с IV по II в. до н. э.; а также акведук и водопровод, построенные в период с VI по V в. до н. э.

В начале I в. до н. э. Месемврия становится частью Великой Римской империи. Позже, в VIII в., город стал важной частью Византийской империи.

На протяжении многих веков за него велась ожесточенная война между болгарами и византийцами, — Месемврия всегда имела особый статус как в Византийской империи, так и в Болгарском царстве.

В период с 894 по 904 г. при болгарском царе Симеоне епископская кафедра города вошла в состав Болгарской православной церкви, а при императоре Алексее II Комнине (1169–1183) епископская кафедра города получила статус митрополии.

Несмотря на многочисленные войны между болгарскими царями и византийскими императорами за Балканский полуостров, на период с XI по XIV в. приходится расцвет Месемврии. Именно в это время в городе строятся около 40 православных храмов, часть из которых сохранилась до наших дней.

В период османского ига город сохранил частичную независимость и продолжал оставаться православным центром. Возможно, это объясняется тем, что после взятия Константинополя в 1453 г. османским султаном Мехмедом II часть константинопольской знати была переселена в Месемврию с сохранением своего статуса.

В городе сохранилась православная церковь, которая является жемчужиной болгарской архитектуры, — церковь Святого Стефана (Новая Митрополия). Архитектура церкви отличается от архитектуры сохранившихся православных церквей, расположенных не только в городе, но и в Болгарии в целом. Церковь Святого Стефана (Новая Митрополия) — это небольшая трехнефная базилика, построенная на прямоугольном основании длиной 12,1 м (включая апсиду) и шириной 9,5 м *(ил. 1)*.

Строительство церкви началось в XI в. Первоначально она была посвящена Богородице, именно поэтому на стенах церкви мы видим образа Богородицы *(ил. 2)* и сцены Ее жития.

Стены церкви сложены из природного камня, чередующегося с тонким обожженным кирпичом (плинфой[2]), между собой ряды скреплены известковым раствором с небольшой примесью мелкого кирпича, возможно для более крепкого соединения *(ил. 3)*. Такое чередование камня и плинфы придает фасадам декоративность и уникальность. Также в качестве декоративных элементов на фасадах церкви были выложены коромыслообразные фризы апсиды, зубчатый карниз и пояс из красных и зеленых глиняных чаш.

На северном и южном фасадах центрального нефа расположены три окна, которые заканчиваются полукругом размерами около 0,6 м в ширину и 0,95 в высоту *(ил. 3)*. По три таких же окна расположены на восточной и западной сторонах центрального нефа. С декоративной целью, для «оживления» фасадов, на южной стене центрального нефа выполнены декоративные мотивы в виде глухих прямоугольных окон, заполненных кирпичной кладкой. В «окнах» вертикально спускаются три полуколонны треугольной формы. Архитектурно-художественный образ Болгарской православной церкви отличается от византийского и русского своей аскетичностью, но в то же

время использование минимального количества цветных глиняных чаш и рядов из тонкого обожженного кирпича (плинфы) придает фасадам неповторимый облик и позволяет выделить элементы архитектуры церкви, такие как апсида, окна, надвратная икона, дверь и т. д.

Внутри церкви Святого Стефана открывается интерьер, который погружает нас в прочтение Евангелия. Можно ли сказать, что интерьер церкви уникален? Да, и уникальность его заключается в оформлении, а именно в росписи стен, на которых изображено более тысячи фигур в 258 сюжетах, каждый из которых заключен в рамку. Находясь внутри, мы читаем книгу, которая раскрывается зрителю с каждым последующим шагом. Роспись стен была выполнена от пола до свода. Можно увидеть границы сюжетов и их незаконченность, что позволяет говорить о том, что при османском иге была сбита часть росписи от пола на высоте около 1,0 м и был нанесен растительный орнамент.

Болгарская школа иконописи, как и архитектурно-художественный образ церквей, уникальна. Особое место в росписи стен занимает изображение лиц и одежд святых. Каждое лицо прорисовано и имеет свои индивидуальные черты: глаза, рот, волосы, мимика, поворот головы и т. д. Одежда также имеет свою индивидуальность, от цвета до складок *(ил. 4)*. При росписи стен в церкви мастерами были выбраны монохромные цвета: желтый, синий, красный, белый, коричневый. Свод (сохранившаяся часть) и стены церкви Святого Стефана расписывались фресками как единое художественное произведение, живопись в интерьере церкви подчиняется архитектурной композиции.

Изучая роспись стен, авторы исследования обнаружили следующую особенность передачи сюжета: все сюжеты развиваются в прямой перспективе, что позволяет нам говорить о мастерстве живописцев.

Иконостас был выполнен в XVI в. из дерева с нанесением росписи в виде растительного орнамента на красном и золотом фоне *(ил. 5)*.

К сожалению, свод церкви не сохранился, но расположение верхних окон (над боковыми нефами) свидетельствует в пользу цилиндрического свода: окна небольшие и расставлены далеко друг от друга, как это часто встречается в сводчатых базиликах.

Внутри церкви мы видим две мраморные колонны. Внизу расположены перевернутые капители с коринфским орденом, вверху — византийская капитель. Это подтверждает предположения авторов, что для строительства церкви использовались строительные материалы из античных храмов или зданий, построенных в городе. Пол церкви вымощен плитами и камнем, многие из которых взяты также из античных построек, на многих из них были обнаружены геометрические орнаменты.

При османском иге церковь Святого Стефана не была разрушена. В XVI в. в ней даже были проведены восстановительные работы, а в XVIII в. к западной стене был пристроен деревянный притвор.

Церковь Святого Стефана (Новая Митрополия) открывает перед исследователями культуру, традиции и историю становления православного мира не только на берегу Черного моря, но и на востоке Руси. Сегодня мы можем сказать, что Первое и Второе Болгарские царства были связаны с Киевским, Владимиро-Суздальским, Псковско-Новгородским и Московским княжествами единой православной верой и мировосприятием.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Город Старый Несебыр (Несебр) до 1934 г. носил название Месемврия, расположен на скалистом берегу Черного моря, имеет длину около 850 м и ширину около 300 м.

[2] Плинфа — тонкий обожженный кирпич. Использовалась для строительства на территории Древнего Рима, Византийской империи, Первого и Второго Болгарских царств и на территории Руси в домонгольский период.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Икони от Булгаския музея. Бургас, 2021. 112 с.
2. *Рашенов А.* Месемврийски църкви. Несебър, 2006. 216 с.

1. Церковь Святого Стефана (Новая Митрополия).
Фото авторов

3. Внешний вид стен церкви Святого Стефана (Новая Митрополия).
Фото авторов

2. Фрагмент росписи стен церкви Святого Стефана (Новая Митрополия).
Фото авторов

4. Фрагмент росписи стен церкви Святого Стефана (Новая Митрополия). Фото авторов

5. Фрагмент иконостаса церкви Святого Стефана (Новая Митрополия). Фото авторов

УДК 14.7.20 DOI: 10.62625/5872.2024.95.53.024

И. В. Фомин

Обеспечение сохранности памятников архитектуры с настенными росписями в условиях природных аномалий

Статья посвящена применению методов инженерной реставрации для обеспечения сохранности памятников архитектуры с настенными росписями в условиях природных аномалий.

Ключевые слова: нормализация микроклимата; обеспечение условий сохранности; памятники архитектуры с настенными росписями; мониторинг температурно-влажностного режима с удаленным доступом; «ограниченный» подогрев; «регулируемое» проветривание, аэрационные устройства

Igor Fomin

Ensuring the Preservation of Architectural Monuments with Wall Paintings in Conditions of Natural Anomalies

The article is devoted to the application of engineering restoration methods to ensure the preservation of architectural monuments with wall paintings in conditions of natural anomalies.

Keywords: normalization of microclimate; provision of preservation conditions; architectural monuments with wall paintings; monitoring of temperature and humidity conditions with remote access; “limited” heating; “regulated” ventilation; aeration devices

На сохранность памятников архитектуры существенное влияние оказывают микроклиматические условия (температура, влажность, подвижность воздуха) внутри здания. Их изменение является основной причиной механического и физико-химического старения. Особо чувствительны к этим изменениям настенная живопись, элементы деревянного декора и лепнина, представляющие собой многослойные системы, каждый материал которых имеет различные физико-химические и механические свойства.

В зданиях древних памятников архитектуры, не оснащенных системами полного кондиционирования воздуха (а таких преобладающее большинство), эти микроклиматические параметры во многом определяются внешними природными факторами (температура, влага, радиация, ветер). В условиях природных аномалий (аномальные жара и холод, радиация) это воздействие значительно возрастает и создает:

— при определенных условиях опасность увлажнения, в том числе конденсационного;

— недопустимые колебания температуры, что приводит к разрушениям.

А в действующих храмах — памятниках архитектуры данное воздействие усиливает образование сажи и копоти, что пагубно воздействует не только на элементы декора, но и на людей.

Наибольшее влияние природные аномалии оказывают на необогреваемые памятники архитектуры, особенно в переходные периоды года (весна, осень).

Таким образом, проблема сохранения древних памятников архитектуры с настенными росписями и другими элементами декора в условиях природных аномалий требует особого системного подхода и комплексных инженерных мероприятий.

Опыт многолетних исследований, мониторинга и нормализации микроклимата древних памятников с настенными росписями, таких как:

— собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря XV в. — памятника Всемирного наследия ЮНЕСКО, с настенной росписью иконописца Дионисия, датированной 1502 г.;

— Успенский собор (1556–1560, зодчий Постник Яковлев, Республика Татарстан, Зеленодольский р-н, с. Свияжск) с фресковой живописью второй половины XVI — начала XVII в., Богородице-Успенский монастырь острова-града Свияжск, памятника Всемирного наследия ЮНЕСКО;

— Софийский собор (Вологда, 1568–1570) с фресками XVII в. и иконостасом первой половины XVIII в.,

позволяет выделить превентивные и оперативные мероприятия по обеспечению сохранности памятников архитектуры.

Основная задача превентивных мероприятий — проведение комплекса мероприятий инженерной реставрации по защите здания от воздействия природных факторов и обеспечение микроклиматических условий сохранности. К ним относятся:

1. Мероприятия по защите здания от атмосферных осадков:

— организация надежной системы водосбора и водосброса с кровли;

— устройство дренажа и отвода осадков с кровли и с прилегающей территории;

— устройство отмостки вокруг памятника;

— вертикальная планировка прилегающей территории.

2. Обеспечение необходимых теплозащитных и паропроницаемых свойств, ограждающих конструкций; утепление сводов и потолков со стороны холодной кровли с использованием паропроницаемых материалов, не допускающих выпадения конденсата в материале кладки и утеплителя. Использование для обеспечения этого соответствующих реставрационных технологий и материалов.

3. Обеспечение вентиляции чердачного пространства, возможно путем устройства продухов, оборудованных решетками (сетками), препятствующими попаданию в чердачное помещение птиц, а также слуховых отверстий в верхней части.

4. Правильное устройство столярного заполнения оконных и дверных проемов, исключающее возникновение «мостиков холода». Окна подвала и первого яруса должны иметь форточки или фрамуги (лучше

откидывающиеся вовнутрь), удобные для «регулируемого проветривания». Для уменьшения инфильтрации наружного воздуха и снижения теплопотерь все наружные дверные заполнения должны быть герметичны и иметь сопротивление теплопередаче, близкое к аналогичной величине ограждающих конструкций.

5. Выбор режимов работы системы обогрева на основе исследований температурно-влажностного режима (ТВР) в соответствии с ГОСТом [1] и с учетом данных исследований [8].

6. Организация «регулируемого» воздухообмена с учетом исследований [8; 10]. Эффективно использование в системе вентиляции аэрационных устройств [2].

7. Организация контроля (мониторинга) параметров микроклимата памятника с учетом [2; 14]. Наиболее эффективны радиосистемы, позволяющие обеспечить оперативный удаленный мониторинг параметров микроклимата. Такая система мониторинга может быть построена на основе термогигрометров ИВТМ-7 М 4-1 с передачей данных по радиоканалу на персональный компьютер посредством радиомодема РМ-2(L) с последующей передачей по сети Интернет (удаленный доступ) [8; 9].

Оперативные (особые) мероприятия проводятся в период природных аномалий. Стратегия управления комплексом технических средств в условиях природных аномалий разрабатывается на основе проведения цикла инструментальных исследований ТВР в соответствии с ГОСТом [1] и включает:

— использование интернет-информации и прогноза погоды;

— особый режим «регулируемого проветривания» (с учетом ветра и движения солнца: утром больше прогревается восточный фасад здания, днем — южный, вечером — западный) по инструкции, с учетом имеющихся технических средств;

— регулирование посещаемости (в том числе ограничение);

— использование стационарных или временных источников обогрева для «ограниченного» подогрева (для смещения температуры точки росы [8]);

— использование увлажнителей/осушителей,

и ряд других.

Вот некоторые примеры негативного воздействия природных аномалий в случаях отсутствия или неполной реализации превентивных мероприятий.

— Аномальная жара весной 2021 г. и непродуманное устройство механической вентиляции привели к конденсационному увлажнению *(ил. 1)* и разрушению стенописи пещерного храма собора Казанской иконы Божией Матери (Казань).

— Жесткие природные климатические условия и дефекты утепления сводов привели к увлажнению и разрушению стенописи алтаря Успенского собора (остров-град Свияжск) *(ил. 2)*.

— Нарушение технологии утепления сводов (в части обеспечения вентиляции чердачного пространства) в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры (Сергиев Посад, 1559–1585) привело к образованию плесени и разрушениям стропильной системы.

Примером эффективного хранительского мониторинга, оперативного реагирования и взаимодействия со специалистами по микроклимату памятников архитектуры в условиях аномальной жары [6] может служить предложение хранителя собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Когда радиосистема контроля ТВР показала опасность выпадения конденсата на стенописи (летом 2010 г. [6]), было принято решение включить теплые полы и постепенно поднять температуру в соборе до +1,5…2 ºС и тем самым избежать конденсационного увлажнения *(ил. 3, 4)*.

Таким образом, сохранение памятников архитектуры, особенно с настенными росписями, в условиях природных аномалий во многом зависит от полноты заранее выполненных превентивных мероприятий. Невольно вспоминается пословица: «Готовь сани летом, а зимой — телегу» (значение: к возможным природным аномалиям нужно готовиться тщательно и заранее, «Пословицы русского народа» В. И. Даля, 1853).

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. ГОСТ Р 55567–2013. Национальный стандарт Российской Федерации. Порядок организации и ведения инженерно-технических исследований на объектах культурного наследия. Памятники истории и культуры. Общие требования.

2. Патент № 2713665. Аэрационное устройство для памятников гражданской и церковной архитектуры с улучшенной защитой от ветра и атмосферных осадков. ГОСНИИР, 2020.

3. *Сизов Б. Т.* Развитие принципов нормализации температурно-влажностного режима памятников архитектуры с настенными росписями (на примере собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря) // Сохранение росписей Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: мат-лы междунар. науч.-метод. конф. 13–15 сентября 2011 г.

4. *Сизов Б. Т.* Теплофизические аспекты сохранения памятников архитектуры. АВОК. 2002. № 1.

5. *Сизов Б. Т., Фомин И. В., Сизова Е. А., Шейкин Е. В.* Проведение исследования температурно-влажностного режима памятника архитектуры XVI века Успенского собора о. Свияжск Зеленодольского района Республики Татарстан: науч.-техн. отчет / Государственный научно-исследовательский институт реставрации. 2009.

6. *Сизов Б. Т., Фомин И. В., Шейкин Е. В., Шелкова Е. Н.* Определение условий возможности проветривания помещений соборного комплекса Ферапонтова монастыря в разных погодных условиях. Оценка влияния экстремальных погодных условий 2010 года на ТВР соборного комплекса Ферапонтова монастыря: науч.-техн. отчет / Инженерная фирма «ТОР». 2010.

7. *Сизов Б. Т., Фомин И. В., Шелкова Е. Н.* Использование системы мониторинга температурно-влажностного режима памятников соборного комплекса Музея фресок Дионисия для оценки влияния природных аномалий, эффективности реставрационных вмешательств и создания оптимальных условий сохранности // Музейная климатология — основа сохранения объектов культурного наследия: мат-лы конф. 30 января — 1 февраля 2013 г. / Государственный Эрмитаж.

8. *Фомин И. В. и др.* Раздел 2.8: Температурно-влажностный режим // Успенский собор. Изучение и сохранение. Т. 2: Глава 2. Успенский собор: Междисциплинарные исследования / Министерство культуры Республики Татарстан. Казань, 2016. С. 184–204.

9. *Фомин И. В. и др.* Система контроля температурно-влажностного режима в Софийском соборе (г. Вологда) // Наука и техника в инновационном подходе к сохранению и реставрации памятников истории и культуры: мат-лы междунар. науч.-практ. семинара семинара. Москва, февраль 2001 г. / Новодевичий монастырь. ЮНЕСКО. М., 2001. С. 19–20.

10. *Фомин И. В., Шелкова Е. Н.* Регулируемое проветривание как способ нормализации температурно-влажностного режима в музейных и церковных зданиях — памятниках архитектуры // Хранение и исследование историко-архитектурного наследия в музейных собраниях: исторические, искусствоведческие и музеологические аспекты деятельности: сб. тр. междунар. науч. конф. 25–27 сентября 2013 г. / Национальный музей во Львове им. Андрея Шептицкого. С. 734–738.

1. Стенопись пещерного храма собора Казанской иконы Божией Матери. Казань

2. Стенопись 2-й половины XVI — начала XVII в. в алтаре Успенского собора. Богородице-Успенский монастырь острова-града Свияжск, памятник Всемирного наследия ЮНЕСКО

3. Ферапонтов монастырь. Памятник Всемирного наследия ЮНЕСКО. Собор Рождества Богородицы. XV в. Фрески Дионисия. 1502. Теплый пол, позволяющий поддерживать температурно-влажностный режим

4. Ферапонтов монастырь. Собор Рождества Богородицы. XV в. Фрески Дионисия. 1502

УДК 75, 75.02, 7.02 DOI: 10.62625/4574.2024.96.94.025

Ю. Б. Дьяконова

«Карусель» Василия Рождественского. Исследование малоизвестной ранней картины художника

Доклад посвящен малоизвестной картине В. В. Рождественского «Карусель» (1910–1911) из собрания семьи. Произведение несколько раз участвовало в выставках в начале 1910-х гг., однако позднее не выставлялось ни разу и не вошло в монографии и очерки о творчестве художника. Архивные поиски позволили найти дополнительные сведения о картине и обстоятельствах ее создания. Технологические исследования произведения дополняют картину раннего творчества мастера.
Ключевые слова: художественные материалы начала XX в.; архивные исследования; музейная лаборатория; технология живописи; исследования музейного собрания; русский авангард

Yulia Dyakonova

Study of an Early Little-known Canvas "Carousel" by Vassily Rozhdestvensky

This paper considers an early little-known canvas "Carousel" (1910–1911) by Vassily Rozhdestvensky from the collection of the artist's family. It was exhibited only in the early 1910s, and was not included in monographs and essays about Rozhdestvensky. Archive researches revealed additional data about painting and its creation context. Technological studies of the canvas complement the picture of the master's early work.
Keywords: artistic materials of the early 20th century; archive researches; museum research laboratory; technology of painting; examination of museum collection; Russian avant-garde

Исследование малоизвестного раннего произведения Василия Рождественского «Карусель»[1] *(ил. 1)* позволило собрать богатый разносторонний материал, дающий много поводов для размышлений. Однако в рамках короткого сообщения первейшей задачей представляется вернуть это заслуживающее нашего внимания произведение в научный оборот.

Картина была написана в 1910–1911 гг. в Перерве, где Рождественский жил у брата во время учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). В этот период художник находился под большим впечатлением от живописи Ван Гога. К «вангоговским» сам художник относил три свои картины: «Трактир» (в настоящее время «Игра в бильярд», 1910, Елецкий городской краеведческий музей), «Трактирная посуда» (1909, ГМИИ Республики Татарстан) и «Карусель», о чем мы знаем по так и не оконченной монографии о художнике [1], которую на протяжении 1930–1960-х гг. писала его супруга Наталья Ивановна Рождественская. Поразительно, что сам художник в своих автобиографических «Записках» [11] «Карусель» не упомянул. Если первые две картины широко известны по публикациям и участию в выставках, то последняя экспонировалась лишь дважды: на выставке «Бубновый валет» в 1913 г. в Санкт-Петербурге [8, кат. 294] и в следующем году на «Весенней выставке картин» в Одессе [3, кат. 209]. В связи с последней полотно даже

упоминалось в рецензии в журнале «Аполлон»: «Интересен… „Балаган“ — созвучие темно-зеленого и оранжевого. Широкое и свободное письмо художника напоминает Ван-Гога» [4, с. 58]. Больше произведение нигде не выставлялось: по возвращении с фронта Первой мировой автора увлекли уже другие живописные задачи. Картина на протяжении всей жизни художника оставалась в домашнем собрании и была почти неизвестна исследователям. В 1967 г., уже после смерти Рождественского, она была опубликована в наборе открыток издательством «Советский художник» [10] как единственная дореволюционная картина в наборе — в этом можно усмотреть личный выбор Натальи Ивановны, которая, судя по наброскам монографии, могла считать картину незаслуженно обойденной вниманием.

В 1971 г. картина в числе других живописных и графических работ В. В. Рождественского поступила на временное хранение в Третьяковскую галерею от вдовы художника с формулировкой «во временное пользование»[2]. Закупочная комиссия Министерства культуры СССР отклонила ее, приобретя более поздние работы, вписывавшиеся в понятие «социалистический реализм». Так как Галерея была заинтересована, чтобы в ее коллекции творчество В. В. Рождественского было представлено максимально полно, картину оставили в фондах временного хранения, ожидая более благоприятных обстоятельств[3].

Результаты исследования органично дополнили собранные ранее данные, полученные в рамках проводимых в Третьяковской галерее проектов по изучению практики русского авангарда. Некоторые из них уже были представлены в ряде публикаций в связи с выставками Третьяковской галереи [5; 6; 7], в настоящее время этот корпус знаний продолжает пополняться за счет изучения произведений из коллекции Г. Д. Костаки, М. Ф. Ларионова — Н. С. Гончаровой — А. К. Томилиной и др.

Что касается художественных материалов, «Карусель» соединяет в себе черты и типические для практики становления русского авангарда, и глубоко индивидуальные. Например, выполненный вручную клеевой грунт картины полностью соответствует практике бубнововалетцев. Как и многие его соученики и в дальнейшем коллеги по объединению, Рождественский начиная с учебы в МУЖВЗ и на протяжении всей жизни сам грунтовал холсты и тер краски. Заслуживают внимания и наполнители грунта[4]. Сходный состав грунта и, в частности, именно та форма гипса, какую мы определяем в «Карусели», встречаются и в других произведениях художника[5], а также в работах коллег-мастеров «Бубнового валета» (П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, Р. Р. Фалька), с которыми Рождественский имел тесные творческие и человеческие связи [6]. По словам А. В. Куприна, «мы, ученики Московского училища живописи, сообща покупали требуемые нам материалы и делились своими достижениями. Последняя привычка у художников моего поколения сохранилась и по сей день» [9, с. 132]. Об обмене технологическим опытом свидетельствуют и другие художники этого круга.

Палитра картины отличается разнообразием пигментов[6]. Практически идентичный набор красок встречается в «Пейзаже с аллеей», написанном в тот же период. Интересно, что по прошествии десятилетий у Рождественского осталась эта черта — использовать в работе широкий набор красок. Например, списки красок, составленные им перед поездками на север в 1929 г. и на Урал в 1940 г., включали 35–37 наименований пигментов и, кроме этого, лаки, масла, разбавители, клей и белила для грунта [1, л. 50; 2, л. 42].

Прихотливое цветовое видение Рождественского нагляднее всего демонстрирует съемка картины под микроскопом. Художник в одном мазке соединяет несколько цветов, часто дополнительных. Интересно, что краски часто имеют сложные смеси цветов даже там, где это «не работает» на завершающий эффект, то есть глазом не считывается заложенное автором многообразие красок *(ил. 2, 3)*.

Манера письма — динамичная, с варьирующейся пастозностью, неровной «неряшливой» фактурой — отражает характер изображенной сцены. Преобладают обрисовывающий силуэт форм мазок, «змейки» и штриховки разных размеров, которыми художник «заполнял» цветовые плоскости, круглящиеся и волнообразные мазки. На рентгенограмме яснее, чем при обычном осмотре, виден моделирующий мазок — нервный, с неровными, словно дрожащими, границами *(ил. 4)*. Н. И. Рождественская сделала помету в описании живописного рельефа «Карусели»: «Бисер на фактуре» [1, л. 108] и «Густо писал, мазисто, не отделано — влияние Ван Гога» [1, л. 110].

Из раннего периода творчества Рождественского известны считаные единицы произведений, что заметно отличает его от коллег по «Бубновому валету». Примером может служить выставка объединения 1913 г., где Рождественский экспонировал десяток работ, в то время как П. П. Кончаловский — больше семидесяти, а А. В. Лентулов и И. И. Машков выступали скромнее — с более чем сорока работами каждый [8]. По словам Н. И. Рождественской, «вообще характерным для Василия Васильевича являлась большая сдержанность и обдуманность в процессах работы. Он не гнался за количеством холстов, большими размерами. Выставлял сравнительно с товарищами помалу. Требовательно критикуя себя, добивался в работе предельной сделанности» [1, л. 37 об.].

Вероятно, именно этим обстоятельством можно объяснить тот факт, что картина, в полной мере демонстрирующая яркость, звучность стиля и манеры, была словно вычеркнута мастером из своей биографии. По косвенным свидетельствам можно заключить, что сам художник ставил «Карусель» во второй ряд. Например, в «Записках художника» он очень скупо пишет о периоде 1900-х — начале 1910-х гг. и упоминает лишь две картины — «Трактир» и «Трактирную посуду», с пояснением: «написанные с натуры в Перерве» [11, с. 33].

Скорее всего, Рождественскому, тогда еще студенту МУЖВЗ, мог быть важен сам факт работы на натуре. Однако приведенная цитата позволяет

поставить вопрос шире: в чем же для молодого, ищущего себя художника состояла «натурность» впечатления? Не имея возможности развить эту тему в рамках настоящей статьи, можно ограничиться лишь одним соображением. Для художника, вероятно, был чрезвычайно значим этап внутренней «переработки» полученного впечатления — в цвет, движение форм, фактуру живописи. Можно предположить, что в «Карусели» именно этой связи ему достичь не удалось. В монографии, многие части которой были написаны, по-видимому, на материале устных бесед, со слов самого художника, неоднократно в разных вариациях повторяется: «„Карусель“ потому не выставил — без натуры написана, несколько не удовлетворяла» [1, л. 12 об.][7].

Конспект Н. И. Рождественской к монографии передает эмоцию и замысел художника очень образно: «„Карусель“ [написана] после „Трактира“. Ночью — гулянье по памяти писал, по набросочкам, эскиз по памяти — цвета словами записал — очень острая по цвету <…> Эпизод русские сцены <нрзб> на конях, бьют в барабан почти силуэты. Разбег разгул — немножко с угарцем — кошмар. Это чувствовал, хотел передать — некоторая экспрессивность, хорошая вещь — декоративная, ночное синее небо. Красный, зеленый, желтый и синий. С Ван-Гогом — общее (?) — экспрессия цвета, его выразительность» [1, л. 108 об.]. Также Наталья Ивановна замечает: «Это единственные работы (Рождественского) на сюжеты „народной“ жизни[8]. Предметами кустарного изделия — вывесками, подносами, той же трактирной посудой, увлекавшими некоторых художников „Бубнового валета“, он, в сущности, не интересовался» [1, л. 34].

«Карусель» — яркая самобытная картина, останавливающая и профессиональный, и любительский взгляд, она несомненно заслуживает самой высокой художественной оценки. Сегодня ее возвращение в научный оборот обогащает наше представление о раннем периоде творчества В. В. Рождественского в частности и в целом о русской художественной жизни начала XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. В. Рождественский. Карусель. 1910–1911. Холст, масло. 83,5 × 103,3 см. Третьяковская галерея. Инв. № Ж-2615. На момент написания статьи картина находилась в Третьяковской галерее на временном хранении, а в конце 2023 г. поступила в собрание галереи на постоянное хранение.

[2] Акт приема Государственной Третьяковской галереи № 35 от 15.04.1971. Автор выражает признательность Л. Н. Бобровской, хранителю отдела живописи второй половины XIX — начала XX в. Третьяковской галереи, за предоставленные данные по истории бытования картины в Галерее.

[3] Исследование произведения, результаты которого использованы в докладе, проводились в Третьяковской галерее в 2021 г. в связи с выполнением упомянутой процедуры. Исследования проводились отделом комплексных исследований Третьяковской галереи. В работе принимали участие Ю. Б. Дьяконова (микроскопия, работа с архивными и литературными источниками, анализ результатов), И. А. Касаткина (рентгенография), А. А. Мареев (фотосъемка, включая съемку в отраженных ИК- и УФ-люминесценции), Н. И. Митраков (рентгенография), Ю. А. Халтурин (курирование

исследовательских работ), К. В. Шумихин (химические исследования методами РФА, ИК-спектроскопии и поляризационной микроскопии). Автор выражает признательность Л. Н. Бобровской, хранителю отдела живописи второй половины XIX — начала XX в. Третьяковской галереи, за предоставленные данные по истории бытования картины в Галерее.

[4] Методом РФА в качестве наполнителей грунта определены кальцит, цинковые белила и полуводный гипс.

[5] Например, в «Пейзаже с аллеей», 1909–1910, Ж-798, Третьяковская галерея.

[6] Методами РФА, ИК-спектроскопии и поляризационной микроскопии определены следующие пигменты: свинцовые и цинковые белила, желтый кадмий, зелень Гинье, марганцовая коричневая, синий кобальт, киноварь, красный органический пигмент (краплак), охры, мышьяксодержащий пигмент (предположительно, фиолетовый кобальт или швейнфуртская зеленая), ультрамарин (?), черный органический пигмент (жженая кость (?)), кальцит, медьсодержащий пигмент, швейнфуртская зеленая, берлинская лазурь (?). Из-за ограничений метода в отдельных случаях точную природу пигмента не всегда удается установить.

[7] Вместе с тем в другой тетради материалов для монографии Рождественская упоминает, что «сохранились беглые зарисовки итальянским карандашом праздничной карусели в Перерве: деревянных лошадок, катающихся людей, и превосходно сделанная с нее же акварель» (РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 85. Л. 45 об.). Вероятно, этого художнику было недостаточно для натурности в его понимании.

[8] Подразумеваются «Трактир», «Трактирная посуда» и «Карусель».

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 84. Рождественская Н. И. «В. В. Рождественский». Монография. Неполный текст. 128 л.

2. РГАЛИ. Ф. 2950. Оп. 1. Ед. хр. 24. Рецепты красок, составленные В. В. Рождественским.

3. Весенняя выставка картин. Март 1914 : [каталог]. Одесса, [1914].

4. *Гершенфельд М.* Письмо из Одессы. Весенняя выставка картин // Аполлон. СПб., 1914. № 5. С. 58.

5. *Дьяконова Ю. Б., Халтурин Ю. А., Шумихин К. В.* К вопросу о художественных материалах в русской живописи первой четверти XX века. По результатам исследований к выставке «Авангард. Список № 1» // Музей живописной культуры. Исследования и открытия: мат-лы междунар. науч. конф. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 356–376.

6. *Дьяконова Ю. Б., Шумихин К. В.* Грунты в произведениях художников объединения «Бубновый валет» // Науч.-практ. конф. им. А. П. Ковалева. 2020–2021. М. : Гос. Третьяковская галерея, 2023. С. 201–213.

7. *Дьяконова Ю. Б., Шумихин К. В.* «Мои опыты дали изумительные результаты…» Живопись И. Э. Грабаря 1900-х годов // Игорь Грабарь — художник, искусствовед, деятель науки и культуры: мат-лы науч. конф. М., 2024. С. 29–39.

8. Каталог выставки картин общества художников «Бубновый валет». СПб., 1913.

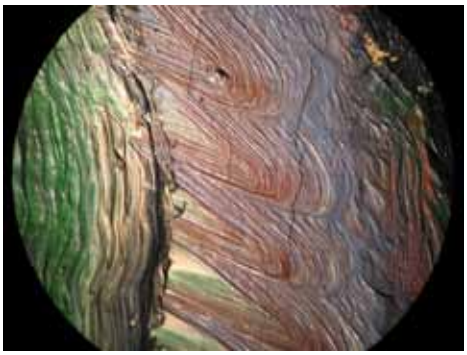
9. *Куприн А. В.* Методы и техника живописи // Вопросы изобразительного искусства: сборник. Вып. 3. М. : Академия художеств СССР, 1956. С. 131–142.

10. *Рождественский В. В.* 12 открыток. М. : Советский художник, 1967.

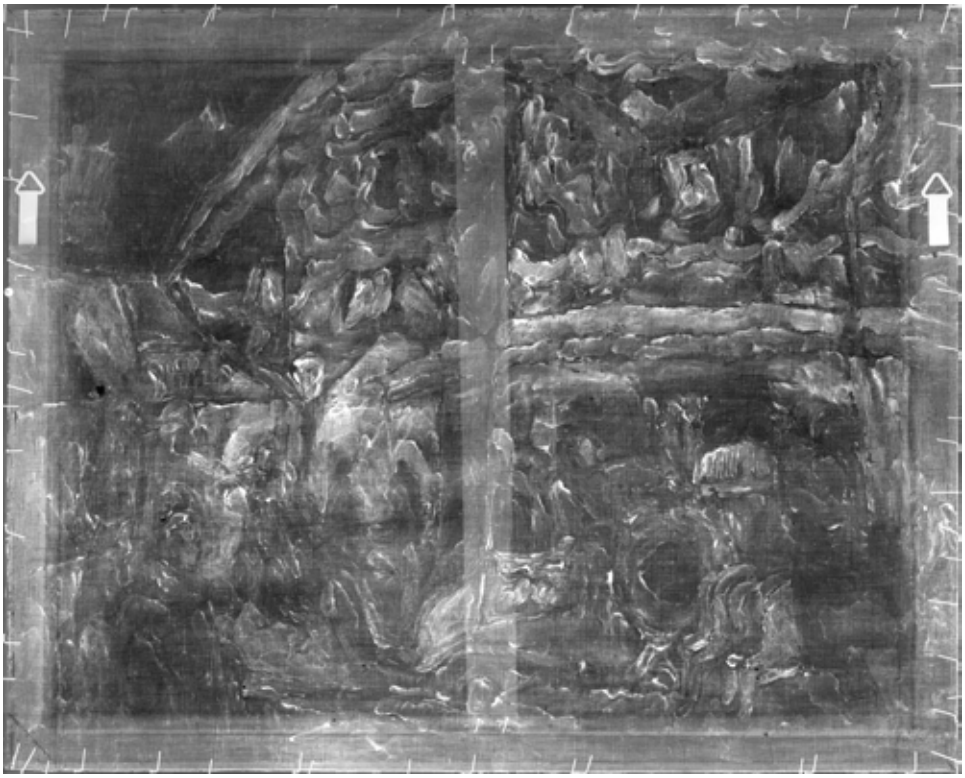
11. *Рождественский В. В.* Записки художника. М. : Советский художник, 1963.

1

2



3



4

В. В. Рождественский. Карусель. 1910–1911

1. Общий вид картины

2–3. Микросъемка

4. Рентгенограмма

УДК 747:726.03:271.2(470) DOI: 10.62625/1471.2024.75.84.026

В. И. Ивановская

Сохранение аутентичности церковного интерьера синодального периода: коллизия теории и практики

В современной реставрационной практике закрепилось четкое понимание процедур и последовательности при работе с памятником архитектурного наследия. Церковный интерьер находится в сложной ситуации, когда должен функционировать, то есть должен быть «приспособлен» к богослужению. В этом случае чаще всего возникают конфликты между профессиональным сообществом и священнослужителями.
Ключевые слова: интерьер православного храма; синтез искусств; архитектура синодального периода; синодальный период; синтез искусств в православном храме; храмовая архитектура; сельский храм

Vera Ivanovskaya

Authentic Orthodox Church Interior of the Synodal Period: Its Preservation in Theory and Practice

In modern restoration practice, a clear understanding of procedures and sequence when working with an architectural heritage monument has been consolidated. The church interior is in a difficult situation when it has to function, i.e. it must be “adapted” to worship. In this case, conflicts between the professional community and the clergy most often arise.
Keywords: interior of an Orthodox church; synthesis of arts; architecture of the Russian Synodal period; Russian Synodal period; synthesis of arts in an Orthodox church; church architecture; rural church

Пространство православного храма — это синтез видов искусств, призванных создать гармоничную среду. Смысловые коды, зашифрованные в образах, по-разному интерпретировались в каждой эпохе. Каждый последующий исторический этап не только использовал накопленные традиции, но и развивал их, вводя элементы других культур. Появление новых композиционных и художественных принципов в отечественном храмостроении не противоречило духу православной традиции, но давало новые возможности выразить божественные истины.

К сожалению, сегодня существует некая жесткая сетка архитектурных и художественных образов, которые признаны истинно православными. Идеальным образцом стали храмы Древней Руси. Предпочтение отдается храмам X–XV в., московской художественной традиции XV–XVII столетий, храмам «русского стиля». Богатое наследие XVIII — первой половины XIX столетия оказывается вне контекста русской истории, храмы — языческими по форме и содержанию, лишенными русского духа и души.

Не умаляется значение величественных соборов, таких как Исаакиевский, Казанский, Александро-Невский, но зачастую они служат символами эпохи, знаковыми вехами истории. Совершенно по-другому воспринимаются типовые храмы, возведенные в сельской местности. Лишь недавно историки

искусства обратили внимание на своеобразие небольших сельских храмов, имеющих визуальные черты западной культуры, но обустроенных на русский манер. Возможно, эти храмы и не являются чем-то уникальным, но они несут в себе уникальный код русской души, способность адаптировать чужеродные элементы под свое мировоззрение.

Традиционно теория и практика не синхронизированы. Жесткая сетка представлений о том, как должен выглядеть внутри и снаружи православный храм, породила специфическое отношение к памятникам синодального периода, которые должны быть восстановлены. Как следствие, в памятниках 1700–1850-х гг. можно увидеть традиционный тябловый иконостас, не свойственный времени постройки храма. Элементы обстроечного комплекса (иконостас, киоты, аналои, свечные ящики) могут самим своим внешним видом противоречить архитектуре и живописи. То же касается и росписей, которые при плохой сохранности в редких случаях подлежат восстановлению, а не записи в дионисиевском ключе.

В данном случае понятие аутентичности связано с такими свойствами, как принадлежность интерьера и экстерьера одному стилевому направлению; росписи, соответствующие времени постройки памятника; иконостас и обстроечный комплекс, воссозданные в духе времени.

Неоднократно отмечалось, что внутреннее пространство православного храма должно сочетать в гармоничном единстве все виды искусств. Проводимое в храме богослужение в такой же степени становится частью синтеза искусств, как и живопись, и иконопись, и архитектура, и предметы декоративно-прикладного искусства. Церковное пение, как и все искусство в целом, может быть разным (двухголосным знаменным, партесным многоголосным). И именно в момент богослужения должна возникать полнота духовного единения, гармония истинного чувства и устремленность к Богу. Для большинства прихожан не возникает вопрос, почему, например, в храме начала XIX в. росписи выполнены в сербско-болгарском духе, и звучащее при этом знаменное пение привносит дисгармонию.

Причиной такой коллизии становится реальность, с которой сталкиваются настоятели храмов. Чаще всего они не могут провести профессиональную реставрацию вверенного им памятника. Самая распространенная причина — отсутствие достаточных финансовых средств. Сильнее всего страдают от недостатка финансирования сельские храмы, которые по своей красоте и размерам могут не уступать городским соборам. Примером тому могут послужить Троицкий собор в Гусе-Железном (Рязанская область), храмовый комплекс в Курбе (Ярославская область), собор Воскресения Христова в Устье (Вологодская область). Чаще всего настоятели вынуждены своими силами возводить временные иконостасы, приносить в храм бумажные образá — довольствоваться малым.

Без ремонтных работ памятник постепенно разрушается. Для проведения богослужений необходимы иконостас, иконы, минимальные предметы

церковного обихода. Необходимость проводить богослужения в памятниках культурного наследия налагает на священнослужителей большие обязательства не только по их восстановлению, но и по сохранению аутентичного облика.

Как некогда утверждал историк и теоретик искусства Эрвин Панофски, все зависит от личности руководителя: именно он определяет общее движение и формирует социокультурный пласт. В контексте рассматриваемой проблемы это в буквальном смысле означает: как настоятель храма относится к истории и традициям, так и будет обращаться с памятником. К сожалению, сегодня достаточно примеров, когда в памятниках синодального периода встречается интерьер, выполненный в духе русского средневековья. Богатые архитектурного типа иконостасы, с колоннами, портиками и тимпанами, сменяются простым тябловым иконостасом. Нередко священнослужители, не имеющие средств или не понимающие, как восстановить роспись храма классицистического стиля, заказывают проекты художникам, которые выполняют все в стиле Дионисия или Андрея Рублева. Как следствие, памятник теряет присущую ему уникальность.

В своем выступлении на открытии конференции «Архитектура и живопись храма», проходившей в Московском архитектурном институте, вице-президент Российской академии архитектуры и строительных наук Георгий Васильевич Есаулов дал четкое определение происходящей среди архитекторов, художников-монументалистов и священнослужителей подмене понятий. Невозможно постоянно возводить храм Покрова на Нерли или Успенский собор во Владимире. Необходимо новое осмысление наследия, четко определяющее принципы формообразования, но не слепое копирование. Ведь эти памятники превзойти невозможно. Также довольно странно смотрится и попытка восстановления интерьера храма современными художественными средствами: они плохо сочетаются с самой архитектурой храма, к тому же это противоречит основному постулату Хартии ЮНЕСКО.

В чем же заключаются возможные пути решения данной проблемы? Автор убежден, что только подробное научное исследование сохранившихся памятников, объяснение их символического языка и особенностей адаптации внешней формы под православные догматы способно изменить отношение как профессионалов, так и обывателей к данным памятникам.

УДК 738, 74, 745/749 DOI: 10.62625/2026.2024.34.79.027

И. Б. Кузьмина

Классические закономерности в древних церковных памятниках

Изучение классических закономерностей формообразования, метрологии и системы соразмерностей древней церковной архитектуры помогает при анализе пропорций памятников древнерусского зодчества. Принципы пропорциональности и соразмерности еще в глубокой древности были заложены в антропоморфной метрологии, связанной со строением человека и с законами природного формообразования (золотая пропорция, дихотомия и др.). Используя антропометрическую систему, древние мастера и ремесленники создавали гармоничные и соразмерные с человеком произведения искусства. С помощью классических основ изобразительной грамоты (цветотональные закономерности и др.) древние живописцы гармонизировали иконные композиции. Знания о классических закономерностях в древних церковных памятниках позволяют решать многие практические задачи, возникающие при реставрации, а также имеют большое значение для современного храмоздательства и церковного искусства.
Ключевые слова: закономерности природного формообразования; антропоморфная метрология; пропорциональность и соразмерность древних церковных памятников; классические изобразительные основы

Irina Kuzmina

Classical Patterns in Old Church Monuments

The study of classical patterns of form development, metrology and the system of proportionality of ancient church architecture helps in the analysis of the proportions of monuments of ancient Russian architecture. The principles of proportionality in ancient times were laid down in anthropomorphic metrology associated with the structure of man and with the laws of natural formation (golden proportion, dichotomy, etc.). Using an anthropometric system, ancient craftsmen and artisans created works of art that were harmonious and proportionate to man. With the help of the classical basics of visual literacy (color-tonal patterns, etc.), ancient painters harmonized icon compositions. Knowledge of classical patterns in ancient church monuments makes it possible to solve many practical problems that arise during restoration, and are also of great importance for modern church building and art.
Keywords: patterns of natural formation; anthropomorphic metrology; proportionality of ancient church monuments; classical pictorial basics

Знания о классических закономерностях в древних церковных памятниках, в частности методы соразмерности и пропорциональности церковной архитектуры, произведений церковной живописи и декоративно-прикладного искусства, позволяют решать многие практические задачи, возникающие при реставрации, например воспроизводить размеры бесследно утраченных частей и элементов памятников церковного зодчества на основе анализа размеров сохранившихся частей.

Изучение классических закономерностей формообразования (золотая пропорция[1], дихотомия[2], закон роста[3] и др.), метрологии и систем

соразмерностей древнерусской архитектуры и искусства помогает при анализе пропорций древнерусских храмов. Исследования церковного зодчества показывают, что в Древней Руси храмы возводились по классическому греко-римскому методу «двойного квадрата» и системе золотого сечения [5]. Пропорции произведений церковной живописи (размеры иконных досок, высота ярусов в стенописи, размеры нимбов, фигур и т. д.) и декоративно-прикладного искусства (размеры богослужебной утвари) также связаны с классическими закономерностями и древнерусской метрологией [6].

Принципы пропорциональности и соразмерности еще в глубокой древности были заложены в антропоморфной метрологии, связанной со строением человека и с законами природного формообразования. Используя антропометрическую систему, древние мастера и ремесленники создавали произведения искусства гармоничные и соразмерные с человеком.

Пропорции человеческой фигуры подчиняются законам природного формообразования *(ил. 1)*. Например, общая высота человека делится в отношении 1 : 1,618 по естественным членениям тела. Тело хорошо развитого человека делится пупком на две неравные части в соотношении, равном золотой пропорции. Отношение расстояния от верха головы до кончиков средних пальцев опущенных вдоль тела рук к расстоянию от данных кончиков пальцев до подошвы также равно 1,618. Высота лица (до роста волос) относится к вертикальному расстоянию между дугами бровей и нижней частью подбородка так, как расстояние между нижней частью носа и нижней частью подбородка относится к расстоянию между разрезом губ и нижней частью подбородка, и эти отношения равны золотой пропорции. Каждый из пальцев руки (кроме большого) состоит из трех фаланг, соотношение длин которых (среднестатистически) равно 1,618, то есть длина фаланги, примыкающей к ладони, равна сумме длин двух фаланг (дихотомия), ей предстоящих, тоже согласованных между собой отношением золотой пропорции. Соотношение длины локтевого сустава к длине всей кисти (с учетом длины среднего пальца) равно соотношению длины локтевого сустава к общей их длине и составляет 1,618, а общая их длина, в свою очередь, равна расстоянию от локтевого шарнира до яремной выемки (дихотомия) *(ил. 1)* [6, с. 42–59] и т. д. Закон дихотомии также проявляется в следующих соотношениях: 1) тело хорошо развитого человека делится на две равные части в области лобкового гребня таза; 2) яремная вырезка грудной клетки делит расстояние между кончиками средних пальцев расставленных в стороны рук тоже пополам; 3) а в локтевых суставах рук, в свою очередь, полученные расстояния снова делятся на две равные доли, то есть все расстояние между кончиками средних пальцев расставленных рук делится на четыре равные части, и т. д. *(ил. 1)*.

В символах геометрии эта идея представляется делением квадрата пополам (полуквадрат с отношением сторон 1 : 2) или удвоением (двойной квадрат или двусмежный квадрат с отношением сторон 2 : 1), что, в сущности, одно и то

же *(ил. 2б)*. Двойной квадрат с диагональю порождает пропорцию золотого сечения дважды. Во-первых, сложением диагонали с малой стороной прямоугольника и, во-вторых, вычитанием этой стороны из диагонали. Оба эти отрезка также связаны с большой стороной двойного квадрата *(ил. 2в)* [6, с. 42–59].

Антропометрический принцип определения мер длины присущ всем древним народам. Уже в Древнем Египте антропоморфная система имела широкое применение. Особое обоснование антропометрический принцип получил в античном мире, где за основание мер, явно необходимых при всяких работах, взяли члены тела: палец, ступню, локоть и т. д. [7, с. 66]. Кроме частей человеческого тела, антропометрическая система включала математические закономерности, в практическом методе использовались геометрические соотношения[4].

Одним из существенных отличий древнерусской метрологии от древнегреческой, римской, византийской и западноевропейской, по мнению академика Б. А. Рыбакова [7, с. 77], является принцип постепенного деления на два, когда меньшие меры получаются путем деления большей на два, на четыре и на восемь. Рыбаков относит к основным русским мерам длины XI–XIII вв.: сажени (простая (152 см), мерная или маховая (176 см), без чети (197 см), косая (216 см), великая косая (249 см)), полусажени, локти (4-я часть сажени), пяди (8-я часть сажени), пясти (16-я часть сажени) [7, с. 66 –77] *(ил. 3)*.

Археологические материалы подтверждают наличие древнерусских предметов, сделанных «точно в определенную меру» [8]. Рыбаков исследовал серебряные цепи XI–XII вв. [7, с. 77–78]: 1) цепь со звериными головами на концах из Мироновского клада длиной129,5 см (с головами зверей), расстояние между головами равно 124 см (половина великой косой сажени в 248 см); 2) цепочка из Старорязанского клада равна 1/4 косой сажени (локоть в 54 см); 3) длина цепи из Киевского исторического музея — 176 см (мерная сажень).

Рыбаков обращает внимание на размеры древнерусских икон, которые зачастую оказываются точным соответствием той или иной мере (пядь, локоть, стопа, сажень) [8]. Это в особенности относится к большим иконам известных мастеров. Интересно то, что высота и ширина одной и той же иконы часто выражена в мерах разных систем, доказывая их одновременное существование. Это же видно и на иконах небольшого формата (19 × 27; 23 × 28; 31 × 38; 38 × 54; 54 × 76 см и др.) [8]. И если малые иконы «локотницы» и «пядницы» позволяют установить локти и пяди, то большие иконы из соборов дают разные типы саженей [7, с. 73].

Ширина иконы Андрея Рублева «Деисус» (1405, Государственная Третьяковская галерея) из Успенского собора во Владимире 216 см (косая сажень); звенигородский чин Рублева дает половинный размер 108 см (косая полусажень) [7, с. 73].

К. Н. Афанасьев отмечает, что свойство квадрата, характеризующегося равенством своих сторон, прямоугольника с отношением сторон 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, используется в различные эпохи истории архитектуры чрезвычайно

часто [1, с. 31]. Например, византийская икона «Первомученик Стефан» имеет размеры, построенные в отношении 3 : 4, иконы «Божия Матерь Одигитрия», «Св. Григорий Богослов» и «Рождество Богородицы» — все имеют соотношение сторон, равное 2 : 3. Эти иконы построены в простейших отношениях. Такие традиции удерживались и много позже. Например, знаменитая «Троица» Рублева написана на доске, имеющей так часто встречающееся соотношение сторон 4 : 5 [1, с. 30].

Н. В. Гусев на основе сопоставления обмеров икон, фресок, миниатюр и шитья XI–XVII вв. рассматривает соотношения между размером композиции и масштабом изображения, размеров нимбов и высоты фигур, а также некоторые приемы композиционного построения [2; 3]. По мнению исследователя, высота фигур в иконах и во фресках соотносится и с форматом композиции: 1) высота фигур (от верхнего края нимба) в древнерусских иконах и фресках может быть равна высоте композиции (ковчега в иконах), или ширине, или половине диагонали, иногда — половине высоты или ширины композиции; 2) величина нимба не изменяется от поворота или наклона фигуры и является определенной частью высоты фигуры. В большинстве случаев радиус нимба равен 1/10 высоты у стоящих фигур и 1/8 у сидящих фигур; 3) в ранних памятниках древнерусской живописи встречаются отношения радиуса нимба стоящих фигур к высоте, равные 1 : 9 и 1 : 8. В отдельных случаях встречаются удлиненные пропорции [2, с. 128].

Из анализа Гусева видно, что размеры храма связаны с его длиной [2, с. 127–128]: 1) в Дмитриевском соборе (1197) города Владимира длина собора по центральной оси 1700 см; радиус нимбов апостолов из фрески Страшного суда (конец XII в.) 17 см и составляет 1/100 длины собора по центральной оси; 2) в Успенском соборе (1158–1189) города Владимира длина собора по центральной оси от западной стены храм 3100 см (100 великих косых пядей или 50 великих косых локтей); высота досок деисусного чина (XV в.) 313–317 см (10 пядей великой косой сажени или 5 локтей великой косой сажени) и составляет 1/10 длины храма по центральной оси; радиус нимба Христа в иконе «Спас в Силах» (XV в.) 31 см (пядь великой косой сажени) и составляет 1/10 высоты доски иконы и 1/100 длины собора [2, с. 128].

В древнерусской живописи существует связь между размером головы святого и нимбом. Эти соотношения приблизительно равны 1 : 2; 2 : 3; 3 : 5 [2, с. 127–128]. Наблюдается также определенная связь [3, с. 69–73]: 1) форматов стенных композиций с размерами храма; 2) между размерами композиций и масштабом изображений; 3) между размерами голов святых и их нимбами.

Гусев [3, с. 69–73] отмечает закономерности пропорциональных соотношений элементов так называемого стаффажа иконных композиций (архитектура, троны, купели, подножия, кувшины и т. д.). По обмерам ученого, наблюдается повторяемость простых соотношений их сторон, например 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5 при разных размерах изображения.

В древних иконописных произведениях также прослеживаются классические основы изобразительной грамоты, в частности цветотональные закономерности, с помощью которых древние мастера передавали четырехмерный пространственно-временной мир и гармонизировали иконные композиции [4; 6].

В иконописи нет конкретного физического источника света и, соответственно, нет рефлексов (отраженного от окружающей среды света). Там своя система освещения. У каждого предмета свой источник света, а может быть и не один (у лика одно освещение, у фигуры — другое), в результате создается эффект мистического Божественного света [4].

Элементы «личного» (лицо, руки, тело человека) в византийской и древнерусской иконописи в большей степени подчиняются тональному и тонально-графическому решению, а для изображения «доличных» мотивов (одежда, архитектура, элементы интерьера, пейзажа и т. д.) используются графические средства [4].

В древних иконописных памятниках, имеющих фрагментарный, в основном нижний красочный слой, как, например, в древнерусской иконе «Ангел Златые Власы» («Архангел Гавриил», XII в., Государственный Русский музей), хорошо просматриваются тональная прорисовка-подмалевок и первоначальная лессировочная цветовая прописка лика. Это свидетельствует о профессиональном использовании технико-технологических приемов и методов, а также тонально-графических и цветовых закономерностей, с помощью которых не только передаются по-иконному форма и пространство, но и организуется и режиссируется изобразительная композиция, раскрывается богословское содержание [4].

Изучение классических закономерностей в древних церковных памятниках имеет большое значение не только в реставрационно-восстановительной области, но и для развития современного храмоздательства и церковного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Золотая пропорция в цифровом соотношении *((b + a) : b = b : a)* — приблизительно 1 : 1,618. В геометрии означает действие (золотое сечение): «сечение» отрезка на две неравные части, меньшая часть которого относится к большей, как большая ко всему отрезку *(ил. 2а)*.

[2] Дихотомия (от *греч.* «удвоение» и «раздвоение») — рассечение на две части.

[3] Закон пропорций, или закон натурального роста, наблюдается, когда однородные части следуют друг за другом в порядке убывания величины, если нет возмущающих влияний, уменьшение происходит в геометрической прогрессии; так же происходит и увеличение там, где величина частей возрастает [6, с. 42–59].

[4] Уже в Древнем Египте появились два вида локтя: один — совпадающий с длиной локтевого сустава человека в 46 см, а другой — царский локоть (54 см — четвертая часть косой сажени 216 см, получившей название от диагонали квадрата со стороной, равной малой сажени, — 155 см).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Афанасьев К. Н.* Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 2002. 271 с.

2. *Гусев Н. В.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. [Т. 3] М. : Наука, 1968. С. 126–139.

3. *Гусев Н. В.* О начальных этапах работы мастеров Ферапонтовой росписи // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М. : Наука, 1989. С. 69–73.

4. *Кузьмина И. Б.* Исторические изобразительные системы: единство и различие картины и иконы // Научные труды. Вып. 55: Вопросы теории культуры / Санкт-Петербургская академия художеств. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2020. С. 170–179.

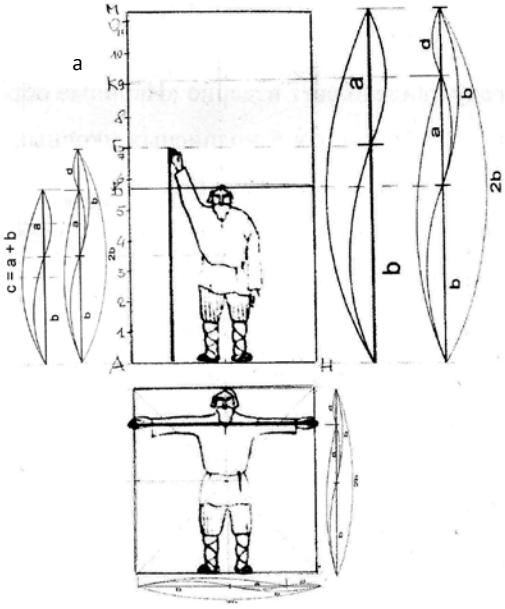
5. *Кузьмина И. Б.* Метод построения архитектурной формы древнерусских храмов XI–XIII веков // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 63: Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2022. С. 109–122.

6. *Кузьмина И. Б.* Проблемы воссоздания церковных интерьеров и богослужебной утвари древнерусских храмов (на примере Владимиро-Суздальских церквей XII–XIII вв.): дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2015.

7. *Рыбаков Б. А.* Из истории культуры Древней Руси. М. : Изд-во Московского ун-та, 1984. 345 с.

8. *Рыбаков Б. А.* Русские системы мер длины XI–XV веков // Советская этнография. 1949. № 1. С. 77–78.

а



б

1. Золотые пропорции человека и двойной квадрат в древнерусской антропоморфной системе измерений (по И. Б. Кузьминой):

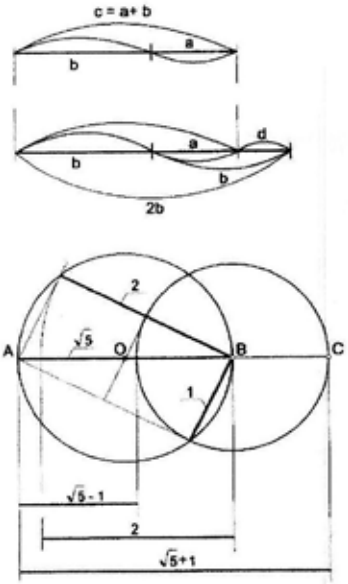
а – АМ : АН = 352 : 176 см (АН = АВ = 176 см — маховая сажень, АБ = 216 см — косая сажень, АМ = 352 см)

б – золотое сечение и дихотомия в пропорциях человека

а

б

в

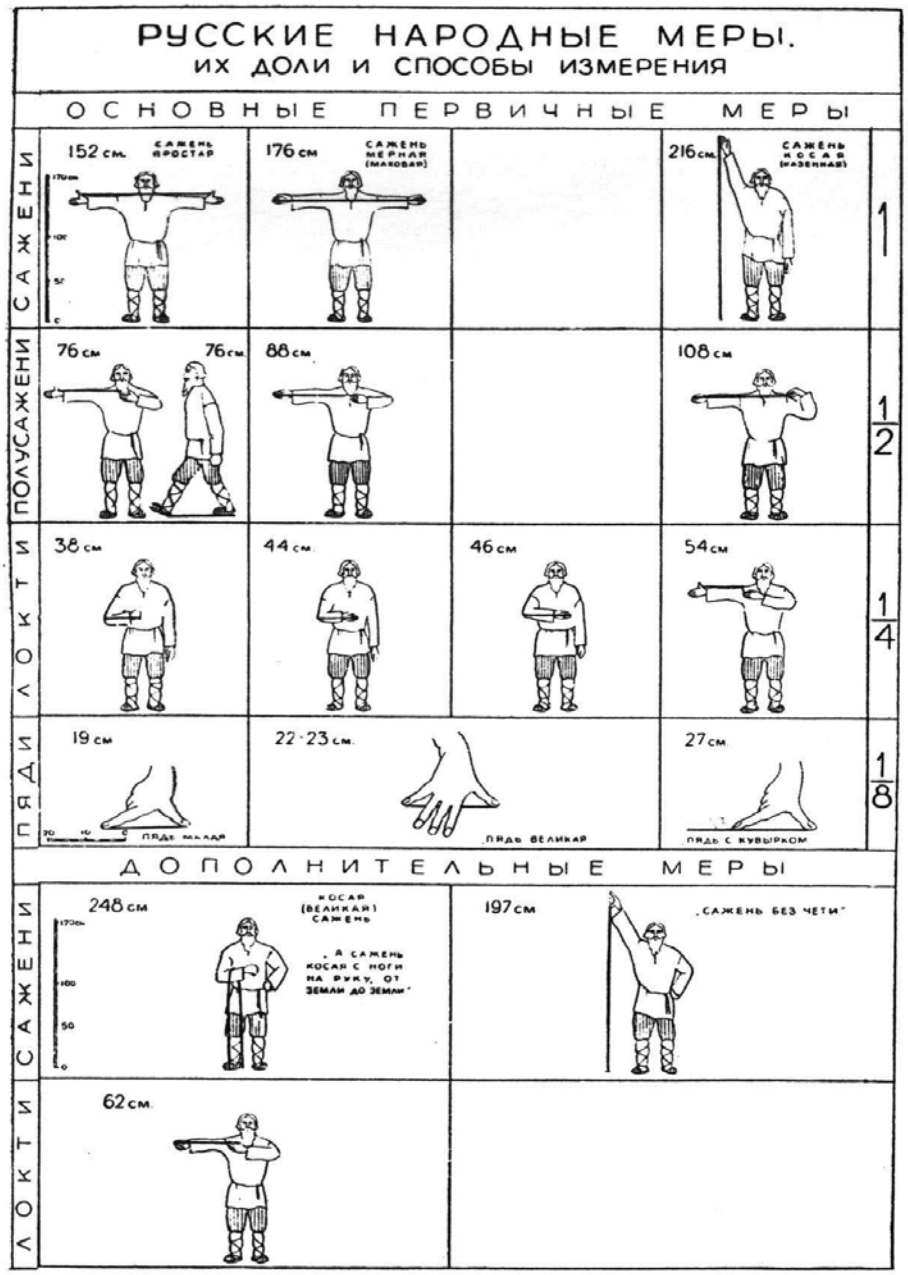


2. Золотые закономерности формообразования (по И. Ш. Шевелеву):

а – деление отрезка в золотой пропорции ($c : b = b : a = 1{,}618...$)

б – золотая триада, или триада роста, ($(b + a) : b = b : a = a : d = 1{,}618...$) и дихотомия (b + (a + d) = 2b)

в – соизмерение сторон и диагонали в двойном квадрате строят золотую пропорцию (−1) : 2 = 2 : (+1)



3. Русские народные меры, их доли и способы измерения

УДК 75.052:271.2(470.12) DOI: 10.62625/9980.2024.37.38.028

О. В. Силина

Исследование композиции «Страшный суд» в стенописи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

В статье рассматривается композиция «Страшный суд», представленная на западной стене собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Анализ источников выявил ряд вопросов, требующих дальнейшего изучения. В частности, это коснулось необычной аллегорической трактовки изображения «змея мытарств». Автор исследует фреску и обнаруживает неизвестные ранее детали змея. Благодаря этому впервые делается заключение о традиционном подходе художника к одному из центральных образов композиции «Страшный суд».
Ключевые слова: фрески Дионисия; Ферапонтов монастырь; Страшный суд; змей мытарств; иконография

Olga Silina

Study of Composition "The Last Judgment" in the Wall Painting of the Cathedral of the Nativity of the Virgin, the Ferapontov Monastery

The article discusses the composition "The Last Judgment" presented on the west wall of the Cathedral of the Nativity of the Virgin in the Ferapontov Monastery. The analysis of the sources revealed a number of issues that require further study. In particular, it concerned an unusual, allegorical interpretation of the image of "the serpent of ordeal". The author explores the fresco and discovers previously unknown details of the serpent. Thanks to this, for the first time, a conclusion is made about the traditional approach of the artist to one of the central images of the composition "The Last Judgment".
Keywords: Dionysiy's frescoes; Ferapontov Monastery; the Last Judgment; the serpent of ordeal; iconography

Композиция «Страшный суд» в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря занимает бóльшую часть западной стены и захватывает половину западного свода *(ил. 1)*. Разделенная на ярусы полосами светло-зеленых поземов, сочетающихся по цвету с голубым фоном, она представляет целостную картину, объединившую в себе отдельные сюжеты и образы. По вертикали композицию пересекает укрепленная штукатуркой широкая трещина от растесанного в XVIII в. окна, которое было заложено в период первых реставрационных работ в 1915 г. Работы были продолжены в 1929–1930 гг. укреплением и оштукатуриванием трещин под руководством А. И. Анисимова. С 1990-х гг. работы включили в себя точечное укрепление красочных слоев и очистку поверхности стенописи от многослойных загрязнений.

Иконографии Страшного суда посвящен целый ряд специальных исследований [2, с. 22–231; 3, с. 133–155; 7; 8, с. 285–381; 9, с. 118–127; 10; 12, с. 156–162].

Фреска Дионисия многократно упоминалась как в беглых обзорах программы росписей, так и в специальных посвященных ей статьях. Остановимся на наиболее значимых из них. Исследователь стенописи собора Л. В. Нерсесян определял «Страшный суд» как композицию, выполненную в своеобразном, кратком варианте [5, с. 281; 6, с. 289–313]. Ее создание пришлось на период формирования в XV — первой половине XVI в. особого варианта иконографии, не имеющего аналогов в поствизантийской живописи [5, с. 281]. Кроме росписей 1408 г. в Успенском соборе Владимира (Андрей Рублев, Даниил Черный) от этого периода сохранилось всего несколько икон[1]. Наиболее ранняя — из Успенского собора Московского Кремля (конец XIV — XV в.) — могла, по мнению автора, послужить Дионисию образцом [5, с. 283–286].

Особый интерес в работах исследователей представляет вопрос о трактовке «змея мытарств». Так, Л. В. Нерсесян считал, что художник изобразил водный поток (некую аллегорию змея), изливающийся от престола Божьего и втекающий в пасть адского зверя геенны огненной [6, с. 288]. Эта своеобразная «река жизни» символизировала, по мнению автора, последовательное очищение человеческой души [5, с. 286]. Аналогичным потоком, «утишающим» пламя ада, трактовали «змея мытарств» и другие исследователи [4, с. 189; 10, с. 15]. В статье Е. Н. Шелковой были приведены расшифровки надписей сюжетов[2]. В «змее мытарств» автор видела не водный, а воздушный поток, идущий в обратном направлении: от геенны огненной к Этимасии [12, с. 226].

Поясним, что традиционный для «Страшных судов» сюжет, где змей жалил Адама в стопу или пяту, на фреске Дионисия, по мнению исследователей, отсутствовал. Получалось, что он как бы исключался из композиции, замещаясь нетрадиционным водным или воздушным «потоком». В этом случае «потоку» приписывались иные, а иногда и прямо противоположные изначальному «змею» символические значения. Это послужило поводом для более внимательного исследования фрески на западной стене.

Несмотря на то что в верхней части змея, в непосредственной близости от Адама, сохранность стенописи плохая, особенности современной цифровой съемки позволили нам обнаружить сохранившиеся детали данной композиции. Такой «исчезнувшей» и не попавшей ранее в поле зрения исследователей деталью явилась голова змея, жалящего Адама в пяту. Кроме головы, была выявлена и часть туловища змея, проходящего сквозь два кольца мытарств ниже фигуры праотца. По частично сохранившимся мазкам разбеленного азурита (основного цвета змея) можно проследить, что он, минуя последнее кольцо, шел вверх и влево, пересекая светло-вишневый гиматий Адама и устремляясь к его стопе *(ил. 2)*. Следы азурита, используемого в написании головы змея и положенного поверх светло-зеленого позема за фигурой Адама, достаточно хорошо просматриваются *(ил. 3)*. Неравномерная тональность позема (в границах змеиной головы он темнее, чем на остальной площади) также свидетельствует о первоначальном перекрытии его слоем другого цвета, выложенного, вероятно, по сухой поверхности.

Интересна форма головы змея: округлая, она напоминает птичью и имеет широкий с горбинкой «клюв». Из «клюва» выходил язык, которым змей жалил Адама. Подобную птичью голову встречаем у змея на древнейшей псковской иконе «Страшный суд» 1460-х гг. (Псковский музей) [11, с. 538–579]. Примечательно, что цвет змея на иконе синий, а по его контуру идут белильные движки, указывающие на чешуйчатость тела и проявляющие его объем. Аналогичное решение объема, но уже контурной линией с белильными точками, видим на новгородской иконе третьей четверти XV в. (Государственная Третьяковская галерея) [1, с. 121–124, ил. 72]. По-иному, более условно решал задачи проявления и передачи фактуры змеиного тела Дионисий. Змей был декорирован белильными движками, напоминающими чешуйки, идущими в направлении сверху вниз (от головы к хвосту). Они имели редкий, разреженный характер. Однако для проявления объема этого было достаточно.

Изображение змея имеет особую графью *(ил. 4)*: сначала линия проводилась тонким, острым инструментом, затем для набора толщины тела использовался более широкий инструмент с закругленным концом. Начертание велось свободно и мягко, но в соответствии с направлением первоначальной линии. Также мягко, частыми круглящимися движениями были отмечены на левкасе некоторые кольца мытарств.

Несмотря на то что змей расположен в центре Страшного суда, Дионисий вписал его в голубой фон, сделав исчезающим и прозрачным. При выраженной симметрии и статичности фигур, расположенных по сторонам от него, динамику в сцену вносят только архангелы в развевающихся гиматиях, с копьями в руках.

Таким образом, по фрагментам сохранившегося колера азурита, аналогичного общему цвету змея мытарств, впервые была обнаружена голова змея, направленная к пяте Адама. Этот факт свидетельствует о том, что Дионисий, работая над композицией «Страшный суд» в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, не отступил от традиционного варианта его иконографии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Иконы не имеют точной датировки. Наиболее ранняя среди них — «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля конца XIV — XV в. За ней следует икона северных писем из села Ненокса конца XV — начала XVI в. (Государственный Эрмитаж) и три более поздние иконы: из собрания Б. И. и В. Н. Ханенко (Киевская картинная галерея), из собрания А. В. Морозова (Государственная Третьяковская галерея) и из бывшего собрания Д. Ханна, их возможные датировки — первая половина XVI в. [5, с. 281]. К приведенному списку следует отнести и псковскую икону «Страшный суд» 1460-х гг. Подробнее об этом памятнике — в статье И. А. Шалиной [11, с. 538–579].

[2] Так, автором были прочтены фрагментарно сохранившиеся надписи над группами шествующих грешников: «греки», «турки», «ляхи», «руси», а также ряд названий мытарств и мучений [12, с. 222–223].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М. : Искусство, 1963. Т. I. 394 с.

2. *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. М. : Художественная школа, 2010. 260 с.

3. *Буслаев Ф. И.* Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Исторические очерки русской народной словесности и искусства: в 2 т. Т. 2. СПб. : изд. Д. Е. Кожанчикова, 1861. С. 133–155.

4. *Лифшиц Л. И.* Тема «Вход в дом Премудрости» в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Русская художественная культура XV–XVI веков: материалы и исследования. Вып. 11. М. : Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 174–195.

5. *Нерсесян Л. В.* Изображение Страшного суда во фресках собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / отв. ред. Л. И. Лифшиц. М. : Северный паломник, 2005. С. 281–293.

6. *Нерсесян Л. В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 294–313.

7. *Никитина Т. Л.* Традиции использования композиции «Страшного суда» в стенописи X–XVII вв. // Кириллов : краеведческий альманах. Вып. III / Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник ; гл. ред. Ф. Я. Коновалов. Вологда : Легия, 1998. URL: http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2215 (дата обращения: 21.10.2020).

8. *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. Т. 3. Одесса : Тип. А. Шульце, 1887. С. 285–381.

9. *Пуцко В. Г.* Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире (к иконографии Страшного суда) // Древнерусское искусство XV–XVII вв. М. : Искусство, 1981. С. 118–127.

10. *Цодикович В. К.* Семантика иконографии «Страшного суда» в русском искусстве XV–XVI вв. Ульяновск : Ульяновское областное газетное изд-во, 1995. 297 с.

11. *Шалина И. А.* Древнейшая псковская икона с изображением Страшного суда // В созвездии Льва : сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2014. С. 538–579.

12. *Шелкова Е. Н.* Страшный суд в Ферапонтовском соборе. Традиция и иконография // Ферапонтовские чтения—2015. История и культура монастырей Русского Севера. Вып. 7. Ферапонтово : Вологжанин, 2016. С. 219–229.

1

Дионисий. Фреска «Страшный суд» на западной стене собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502

1. Общий вид. Фото автора

2

3

4

Дионисий. Фреска «Страшный суд» на западной стене собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. 1502

2. Расположение «змея мытарств» у пяты праотца Адама. Фото И. С. Хоботова, рисунок автора

3. Следы азурита в месте головы «змея мытарств». Фото И. С. Хоботова

4. Графья «змея мытарств». Фото И. С. Хоботова

УДК 7.04+75.052+7.046.3+27=24+271.2 DOI: 10.62625/6685.2024.57.58.029

В. С. Шилов

Эпизоды из русской истории в стенописи 1705–1707 годов ярославской церкви Николы в Меленках. Эволюция иконографии композиции «Сретение иконы Владимирской Богоматери»

В статье рассмотрены иконы и фрески, иллюстрирующие события конца XV в.: противостояние Московской Руси и Великой степи, московского князя Василия I и тюрко-монгольского завоевателя Тамерлана. Сравнительный анализ композиций «Сретение иконы Владимирской Богоматери» позволил автору статьи говорить об отсутствии устойчивой иконографии в трактовке данного праздника. Несмотря на неизменность названия, содержание воспроизводимой художниками сцены в разные периоды русской истории было различным.
Ключевые слова: нашествие на Русь Тамерлана (Темир-Аксака); митрополит Киприан; великий московский князь Василий I; князь Владимир Андреевич Храбрый; чудотворная икона Владимирской Богоматери; русская живопись XVI–XVIII вв.; иконография иконы «Сретение иконы Владимирской Богоматери»; искусство Ярославля; фрески церкви Николы в Меленках; художник Федор Федоров

Valery Shilov

Episodes from Russian History in the Wall Paintings of 1705–1707 in the Yaroslavl Church of St Nicholas in Melenki. The Iconographic Evolution of the Composition "Presentation of the Icon of the Vladimir Mother of God"

The article examines icons and frescoes illustrating the events of the late 15th century: the confrontation between Moscow Russia and the Great Steppe, Moscow Prince Vasily I and the great Turco-Mongol conqueror Tamerlane. The comparative analysis of the compositions "Presentation of the Icon of the Vladimir Mother of God" allowed the author of the article to talk about the lack of consistent iconography in the interpretation of this holiday. Despite the permanence of the name, the content of the scene reproduced by the artists was different in different periods of Russian history.
Keywords: invasion of Russia by Tamerlane (Temir-Aksak); Metropolitan Cyprian; Grand Prince of Moscow Vasily I; Prince Vladimir Andreevich the Brave; miraculous icon of the Vladimir Mother of God; Russian painting of the 16th–18th centuries; iconography of the icon "Presentation of the Icon of the Vladimir Mother of God"; art of Yaroslavl; frescoes of the Church of St Nicholas in Melenki; artist Fedor Fedorov

Никольский храм Мельницкой слободы располагается в южной части Ярославля на правом берегу реки Которосли. Пятиглавое церковное здание с галереями и приделом Блаженного Прокопия Устюжского было возведено в 1672 г. [8, с. 5]. Роспись храмовых помещений, как следует из утраченной ныне настенной летописи, производилась в период с 11 июня 1705 г. по 29 августа 1707 г. В создании живописного ансамбля участвовало 18 ярославских изографов. Руководителем художественных работ выступал иконописец Федор Федоров [10, с. 109].

Наряду с традиционными тематическими циклами, в систему декорации мельницкого храма был включен живописный регистр, представлявший зрителю явления и чудеса Богородицы и Богородичных иконных образов. Фресковое повествование состояло из 12 сюжетов, проиллюстрированных более чем 40 сценами. Помимо чудес, произошедших в Византии и европейских странах, в новом цикле нашли отражение и чудесные события, связанные с Русской землей. Так, три фрески северной стены были созданы на материале «Сказания об иконе Владимирской Богоматери». В настоящей статье мы остановимся на содержании и художественном решении двух начальных композиций этого мини-цикла.

Первое из интересующих нас фресковых изображений сформировано сценами, иллюстрирующими рассказ об избавлении Богородицей в 1395 г. Московского государства от нашествия полчищ азиатского завоевателя Темир-Аксака (Тамерлана) *(ил. 1)*. История чудесного спасения Руси от очередного разорения (Москва еще не успела полностью восстановиться после погрома, учиненного в 1382 г. ханом Тохтамышем) была известна русскому читателю как по многочисленным летописным хронографам, так и по ряду самостоятельных литературных памятников, самым ранним из которых считается сочиненная в первой половине XV в. «Повесть о Темир-Аксаке»[1]. Помимо описания пришествия к границам Руси «неисчислимого агарянского войска», «Повесть…» содержит и рассказ о перенесении из Владимира в Москву древней святыни, защитницы христианского мира и Московской державы — иконы Богоматери Владимирской. Загадочный и непонятный отказ Темир-Аксака от продолжения похода русское духовенство во главе с митрополитом Киприаном объяснило чудом — «заступлением» за православную державу самой Царицы Небесной и Ее чудотворного образа.

Фреска «Сон Темир-Аксака» состоит из трех сцен. В ее правой части художник запечатлел азиатского завоевателя и его военачальников спящими в походных шатрах. Верхнюю и центральную части композиции, в соответствии с текстом «Сказания…», заняли изображения Богородицы, ангелов в воинских доспехах и фигуры московских и ростовских святителей. (Из описания сна Темир-Аксака [7, с. 97–98] следует, что он увидел перед собою окруженную небесными воинами молящуюся Деву в багряной ризе и высокую гору, с вершины которой спускались суровые, грозившие ему золотыми жезлами святые старцы.) Третий эпизод живописного рассказа (левая и нижняя части композиции) иллюстрирует спешный уход измаильтян из московских пределов[2]. Темир-Аксак представлен здесь во главе своих «перешедших на бег» воинов — на белом коне, в доспехах и короне.

Вторая фреска мини-цикла *(ил. 1)* — «Поклонение великого князя Василия I иконе Владимирской Богоматери» иллюстрирует не чудо, а начальную историю почитания и прославления духовными и светскими властями Москвы Владимирского чудотворного образа. По своему художественному

решению данное изображение во многом созвучно известной иконной композиции «Сретение иконы Владимирской Божией Матери».

Древнейшая из дошедших до нас икон на данный сюжет была исполнена в середине XVI в. *(ил. 2)*[3]. В ковчеге иконного щита представлены изображения двух несущих чудотворный образ священнослужителей в белых фелонях, выделенного нимбом митрополита Киприана (изображение подписано) и шествующего за митрополитом в окружении знатных особ (мужчин и женщин) человека в княжеском облачении (имя данного персонажа не воспроизводится). Второй план иконной композиции составляют высокая гора с покатыми лещадками и условное изображение окруженного крепостными стенами города.

Есть основание думать, что к разработке иконографической схемы совершенно нового для восточнохристианского искусства праздничного сюжета автор иконы приступил после того, как увидела свет сочиненная на материале летописного сказания о Владимирской иконе «Повесть на сретение чудотворного образа». Данный литературный памятник был создан по благословению митрополита Макария в конце 1550-х — начале 1560-х гг. духовником царя Ивана Васильевича протопопом Благовещенского собора Андреем, будущим митрополитом Афанасием[4]. Помимо собственно встречи в 1395 г. духовенством и жителями Москвы Владимирского чудотворного образа, протопоп Андрей детально описал в своем произведении возвращение великого князя Василия Дмитриевича из похода на Оку, публичное обещание князя возвести на Кучковом поле — на месте встречи Владимирской иконы — Сретенский храм и Богородичный монастырь, а также историю установления духовными и светскими властями специального праздника, посвященного знаменательному событию. Труд благовещенского протопопа получил одобрение и распространение. Уже через несколько лет после написания текст «Повести…» был включен в Книгу степенную царского родословия (Степенную книгу), Лицевой летописный свод, а также другие летописные сборники [11].

На страницах Лицевого летописного свода (1565–1576) «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» и «Повесть на сретение чудотворного образа» были подробно проиллюстрированы. На материале этих произведений московские изографы создали более 100 миниатюр [1]. Среди этих изображений присутствует и миниатюра, близкая по иконографии рассмотренной иконе (действие воспроизводится в зеркальном отображении) *(ил. 3)*. В соответствии с текстом «Повести…» в письменном комментарии к миниатюре указано, что вместе с митрополитом Киприаном 26 августа 1395 г. во встрече Владимирской святыни участвовал отвечавший за оборону Москвы серпуховской князь Владимир Андреевич Храбрый (1353–1410) — дядя находившегося с войском под Коломной великого князя Василия I Дмитриевича (1371–1425). Как и в иконе, в отличие от причисленного к лику святых митрополита, Владимир Андреевич в миниатюре специально никак

не выделен и представлен без нимба. О его присутствии среди участников сретения напоминает лишь княжеский головной убор — круглая шапка с меховой опушкой [4, с. 273].

Без нимба изображается миниатюристами в композиции «Возвращение из похода князя Василия Дмитриевича в Москву» и главный виновник торжества — великий князь всея Руси. Из сопроводительной надписи к данной иллюстрации следует, что вместе с митрополитом Киприаном во встрече Василия I участвовал и упомянутый нами выше Владимир Андреевич Храбрый: «И срете его пресвященный митрополит Киприан со всем освященным собором со кресты и со иконами, такоже и князь Владимер Андреевичь и прочии князи, и боляре и сановникы…» [4, с. 288]. Однако в самой миниатюре его изображение не воспроизводится[5]. В то же время художник дважды изображает здесь великого князя: в первом случае Василий Дмитриевич получает благословение митрополита, во втором — истово молится перед образом Богородицы. Сцена моления была включена в композицию далеко не случайно. В тексте «Повести на сретение чудотворного образа» сразу же за описанием княжеской молитвы следует рассказ о том, как после совета с первосвятителем и «вси людие» Василий Дмитриевич пообещал «на воспоминание великого благодеяния Божия и… пренепорочныя Матери» поставить храм, посвященный сретению чудотворного образа [7, Приложение, с. 257].

Важно отметить, что до конца XVI столетия изображение великого князя Василия I в композицию «Сретение иконы Владимирской Богоматери» не включалось. Светскую власть в данном праздничном образе представлял серпуховский князь Владимир Андреевич, изображавшийся художниками без нимба[6]. Нимбированные изображения князя в иконных композициях «Сретение иконы Владимирской Богоматери» появляются только в начале XVII в. Причиной иконографической корректировки, как можно догадываться, было желание иконописцев обозначить в одном изводе две темы, два разновременных деяния: встречу Владимирской иконы митрополитом Киприаном 26 августа 1395 г. и установление Василием I и митрополитом Киприаном по истечении двух лет, в 1397 г., праздника и крестного хода в честь иконы Владимирской Богоматери. Крестный ход, происходивший ежегодно 26 августа, предполагал торжественное шествие с иконой Богоматери Владимирской из Успенского собора во вновь основанный Богородичный монастырь, архиерейское служение в монастырской Сретенской церкви (изначально деревянной) и последующее возвращение чудотворной святыни в кремлевский собор[7].

В более позднее время в Сретенский монастырь совершались ежегодные крестные ходы с Владимирской иконой еще дважды: 23 июня и 21 мая. 23 июня московское духовенство вспоминало бескровную победу войск великого князя Ивана III над полчищами хана Большой орды Ахмата в 1482 г. — историкам это событие известно как Стояние на Угре; 21 мая вспоминали

чудесное спасение Москвы от взятия и разорения войсками крымского хана Мехмед-Гирея в 1521 г. [3][8].

По причине увеличения числа торжеств, проводимых в соборной церкви Сретенской обители, в написанных в XVII столетии иконах сцена исторической встречи чудотворного образа претерпела серьезные изменения и трансформировалась в изображение крестного хода в память о чудесах Владимирской иконы. В такого рода изображениях главными участниками действия являются уже не митрополит Киприан и серпуховский князь Владимир Андреевич, а митрополит Киприан и великий московский князь Василий Дмитриевич. Наряду с Владимирской иконой Божией Матери в новых изводах сретения изографы обыкновенно воспроизводили и другие несомые участниками шествия иконные образы. Так, в московской иконе из церкви Алексия Митрополита, что на Глинищах, датируемой 1640-ми гг., в композицию включены изображения икон Богоматери Одигитрии и Спаса Оплечного *(ил. 4)*[9]. Как и лик митрополита, лик великого князя в данной иконографической версии сретения выделен нимбом[10].

Еще более наглядно изменение содержания иконных изображений, представляющих праздник Сретения иконы Владимирской Богоматери, иллюстрирует композиция иконы середины XVII в. из собрания Сольвычегодского историко-художественного музея *(ил. 5)*. Здесь об исторической встрече чудотворного Владимирского образа в 1395 г. напоминает только воспроизведенное на верхнем поле иконного щита традиционное название. Что же касается сюжетной основы данного произведения, то она являет собой торжественное повествование о посещении монастыря и молении в Сретенском Богородичном храме носителей верховной российской власти. Светская власть представлена изображением седовласого и седобородого человека в короне, церковная — изображением святителя с клинообразной седой бородой в саккосе и в шитой золотом митре. Персонажи эти отмечены нимбами, но не подписаны. Здесь перед нами не конкретные исторические деятели, а люди, олицетворяющие восстановленную после кровавых перипетий Смутного времени российскую государственность. Под сводами трехглавой Сретенской церкви они, как и другие участники крестного хода, возносят благодарственную молитву главной заступнице Русской земли Богородице и Ее чудотворному Владимирскому образу. Вместе с ними в молитвенном предстоянии перед чудотворной иконой участвуют и изображенные на полях иконы вселенские учителя и подвижники восточно-христианской церкви.

При такой трактовке темы все известные по письменным источникам конкретные исторические составляющие сюжета теряют свою значимость и отходят на второй план. В условиях изменившейся действительности новый извод сретения Владимирской святыни должен был представлять гармоничный божественный союз двух ветвей власти — царя и патриарха. С точки зрения содержания новая версия праздничной композиции обретала качества

славословия и становилась образцом иконно-художественного восхваления и прославления «премудрой двоицы»[11].

В отличие от рассмотренных иконных композиций, фресковое изображение мельницкого Никольского храма отличается исторической конкретикой и ориентировано только на отражение событий XIV столетия *(ил. 1)*. Иконографическим образцом для ее автора служило одно из клейм иконы «Богоматерь Владимирская со сценами чудес» известного ярославского иконописца XVII в. Иосифа Владимирова. В 17-м клейме этого произведения, иллюстрирующем «Моление князя Василия Дмитриевича перед Владимирской иконой» *(ил. 6)*[12], княжеские изображения воспроизводятся дважды. Первое изображение — человек в княжеском облачении с нимбом и в зубчатой короне — размещено в левом верхнем углу композиции. Данный персонаж, окруженный свитой, находится на территории города. За разворачивающимся за городскими воротами действием он наблюдает с площадки крепостной стены. Имя его иконописцем не указано, однако есть основание думать, что это пребывающий в ожидании своего племянника князь Владимир Андреевич.

Второй персонаж, в княжеских одеждах, воспроизведен более крупно. Его фигура приближена к зрителю и формирует первый план иконного клейма. Нет сомнения, что здесь перед нами виновник торжества — вернувшийся из похода великий князь Василий Дмитриевич. Облачение великого князя — красная туника, черный плащ — отличается по цветовым характеристикам от облачения Владимира Андреевича. Василий I изображен в непосредственной близости от чудотворного образа, в согбенной позе, благоговейно принимающим благословение митрополита. Из текста «Сказания…» известно, что во время крестного хода великий князь дал своему духовному отцу обещание основать на Кучковом поле, где произошла встреча чудотворной иконы, монашескую обитель и возвести в ней соборную церковь с престолом «во имя Пречистыя Богородицы честного Сретения». Третья сцена клейма как раз и представляет зрителю службу в построенном князем храме (Владимиров изобразил Сретенскую церковь трехглавой). Здесь в богослужении перед списком Владимирского богородичного образа принимает участие только монастырская братия[13].

Разработанная Иосифом Владимировым композиция, как мы можем сейчас предполагать, обрела в кругах ярославских иконописцев известность, вошла в иконописные подлинники и по истечении времени стала иконографическим образцом для трудившегося над Богородичным циклом Николо-Мельницкого храма Федора Федорова *(ил. 1)*[14]. По своему строю и художественной организации фреска и иконное клеймо очень близки. Число и размещение входящих в их композиции эпизодов, как и состав участников этих эпизодов, полностью совпадают.

Как и в рассмотренном иконном клейме, автор настенного изображения представляет зрителю многолюдный крестный ход, персонажей с нимбами, группу знатных вельмож за стенами города и молящихся в трехглавом храме

монахов. Нет сомнения, что содержательная основа отраженных в клейме и во фреске событий одна и та же. Как и у Иосифа Владимирова, главным лейтмотивом произведения Федора Федорова, помимо прославления чудотворной иконы, является прославление деяний основателя Сретенского монастыря Василия I. И в первом, и во втором случае святость великого князя обозначается нимбом. В иконографическом отношении различия иконного и фрескового изображений минимальны. Единственное, но очень важное отличие касается изображения князя, пребывающего в городе, то есть Владимира Андреевича Храброго. Во фресковой композиции его голова нимбом не отмечена, а выделена только короной. Святость у Федора Федорова распространяется лишь на главных участников действия — митрополита Киприана и великого князя Василия Дмитриевича.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Текст повести был сочинен между 1408 и 1446 гг.; расширенные варианты произведения появились в 70-х–80-х гг. XV в. [2, с. 101].

[2] «и… повеле всю силу безчисленую возвратити вспять и устремися на бег со всеми свои безчисленныи воиньствы» [7, с. 98].

[3] К числу древнейших из дошедших до нас изображений сретения Владимирской святыни специалисты относят также клеймо минейной иконы из Музея икон в Реклинхаузене в Германии (В. М. Сорокатый датировал памятник второй четвертью XVI в.) В данном произведении сюжетом является не момент встречи иконы, а богослужение, совершаемое в память о знаменательном событии у стен Москвы [9, с. 35]. По предположению Л. А. Щенниковой, появление этой композиции могло быть связано с включением Второй Пахомиевской редакции «Повести о Владимирской иконе» в Софийский список Великих Четьих миней, примерно датируемый 1538 г. [12, с. 247].

[4] В 1562 г. Андрей принял монашеский постриг, а в 1564 г. после смерти Макария был избран митрополитом. Его архиерейское служение продолжалось только два года. В мае 1566 г. «за немощью великою» Афанасий свой пост оставил и ушел в Чудов монастырь, где, несмотря на недуг, писал иконы [6, с. 154]. Известно, что в 1567 г. бывшему митрополиту было доверено и поновление святыни, о которой он ранее сочинил «Повесть…». В Синодальном томе Лицевого летописного свода имеется упоминание, что в июле 1567 г. «повелением государя царя и великого князя всея Руси Ивана Васильевича поновлена была икона Богоматери Владимирской письма Луки евангелиста, золотом и многим камением украшена, которая стоит в соборной церкви Успения Богородицы в богоспасаемом городе Москве; а поновлял бывший митрополит Афанасий» [5, с. 506]. В этой связи можно предположить, что первый образ, посвященный сретению митрополитом Киприаном иконы Владимирской Богоматери, создавался при непосредственном участии благовещенского протопопа, а скорее всего, им самим.

[5] Среди встречающих представлен молодой безбородый человек в княжеской шубе, но считать его Владимиром Андреевичем нет оснований: во всех известных нам композициях, представляющих сретение Владимирской иконы, серпуховский князь изображается с бородой. В 1395 г. Владимиру Андреевичу Храброму было 42 года.

[6] В храмах Вологодской епархии во второй половине XVI в. имел распространение извод, в котором ни князь Владимир Андреевич, ни митрополит Киприан не изображались, а встреча иконы, по словам Л. А. Щенниковой, трактовалась как «народное празднество» [12, с. 249–250].

[7] В 1482–1485 гг. по приказу Ивана III деревянная церковь в честь Сретения иконы Владимирской Божией Матери была заменена каменной, а в 1485 г. поступило повеление «подписывати церковь». Руководителем художественных работ выступал «Долмат иконник» [3].

[8] Это трагическое событие русской истории получило отражение в третьей фреске рассматриваемого мини-цикла.

[9] По данным Л. А. Щенниковой: «Согласно Уставу XVII в., в Большое крестное „хождение“ из Успенского собора выносили чудотворную Владимирскую икону Богоматери, ее праздничную пелену с Голгофским крестом, большой Корсунский крест, а из Вознесенского монастыря — чудотворную икону „Богоматерь Одигитрия“» [12, с. 266].

[10] Изображения митрополита Киприана и Василия I были подписаны. Пояснительная надпись с именем князя стерлась и в настоящее время не читается.

[11] Возраст и внешний облик царя и патриарха позволяют отнести время создания сольвычегодской иконы к началу 40-х гг. XVII в. — к заключительному периоду правления Михаила Романова (ум. в 1645 г.) и архиерейскому служению патриарха Иосифа (ум. в 1652 г.). Озвученная позднее патриархом Никоном риторическая формула «священство превыше царства есть» оказалась, как известно, совершенно неприемлемой для царства и конкретно для царя Алексея Михайловича. Обвиненный Священным собором в злоупотреблении своим положением и недостойной пастыря гордыне, утративший чувство меры святитель оказался в опале и ссылке.

[12] Атрибуция памятника принадлежит ярославскому искусствоведу Татьяне Евгеньевне Казакевич и представляется убедительной.

[13] Все сюжетные композиции в клеймах иконы сопровождаются размещенными на полях пояснительными надписями. Сохранность последних неодинакова. Концовку письменного комментария к 17-му клейму удается воспроизвести только частично. В нашем прочтении данный текст выглядит так: «По отшествии Темираксакове возвратися великий князь …кве митрополит же Киприян встрете его со иконою Б-цы и прочими иконами виде же великий князь икону Б-цы и припадал моляшеся потом же соверши Церковь воз… обретоша образ Б-цы во имя Ея… и до ныне». Несмотря на присутствие в приведенной надписи утрат, из ее содержания можно заключить, что рассматриваемое клеймо служило напоминанием сразу о нескольких важных событиях конца XV в.: о имевшей место торжественной встрече, организованной митрополитом Киприаном вернувшемуся с берегов Оки Василию Дмитриевичу, о публичной молитве великого князя перед иконой Богоматери Владимирской, а также об обещании его построить на месте исторической встречи чудотворного образа Сретенский монастырь, сохранившийся «и до ныне».

[14] Не исключено, что в процессе работы над композицией фрески Федоров обращался не к подлинникам, а непосредственно к оригиналу: икона «Богоматерь Владимирская со сценами чудес» находилась в начале XVIII в. сравнительно недалеко от Никольского храма, в местном ряду иконостаса одной из церквей Коровницкой слободы. Главный алтарь теплой церкви Коровницкого прихода был посвящен празднику Сретения иконы Владимирской Божией Матери.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Гребенюк В. П.* Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 338–363.

2. *Жучкова И. Л.* «Повесть о Темир-Аксаке» в составе летописных сводов XV–XVI вв. (редакция Б) // Древнерусская литература: Источниковедение. Л., 1984. С. 97–109.

3. *Казакевич А. Н., Э. П. Р.* Московский в честь Сретения Владимирской иконы Божией Матери ставропигиальный мужской монастырь // Православная энциклопедия. URL: https://www.pravenc.ru/text/2564214.html (дата обращения: 30.11.2023).

4. Лицевой летописный свод XVI века. Русская летописная история. Книга 11. 1393–1402 гг. М. : Фирма АКТЕОН, 2014. 550 с. // Руниверс. URL: https://runivers.ru/lib/book19785/594273/ (дата обращения: 30.11.2023).

5. Лицевой летописный свод XVI века. Русская летописная история. Книга 23. 1557–1567 гг. М. : Фирма АКТЕОН, 2014. 525 с. // Руниверс. URL: https://runivers.ru/lib/book19785/594298/ (дата обращения: 30.11.2023).

6. *Покровский Н. Н.* Афанасий (в миру Андрей), митрополит Московский // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XIV–XVI в. Часть 1. А–К. Л., 1988. С. 150–158.

7. Полное собрание русских летописей. Т. 21. Изд. 1-е. Половина 2-я. Книга Степенная царского родословия (11–17 степени грани). СПб., 1913. 370 с. // Полное собрание русских летописей. URL: http://psrl.csu.ru/toms/Tom_21.shtml (дата обращения: 30.11.2023).

8. *Предтеченский Д. А.* Храмы Николо-Мельницкого прихода в Ярославле. Ярославль : Типолитография Г. А. Петражицкого, 1908.

9. *Сорокатый В. М.* К вопросу о сложении иконографии Сретения иконы Богоматери Владимирской // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI в. Тез. докл. науч. конф. 17–18 ноября 2004 г. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. М. : МАКС Пресс, 2004. М., 2004. С. 23.

10. *Успенский А. И.* Записки Московского археологического института. Т. 39: Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 4. М., 1916.

11. *Щенникова Л. А*. «Повесть на сретение чюдотворного образа Пречистыя Владычица нашея Богородица и Приснодевы Мариа…» // Владимирская икона Божией Матери. URL: https://www.pravenc.ru/text/154962.html (дата обращения: 30.11.2023).

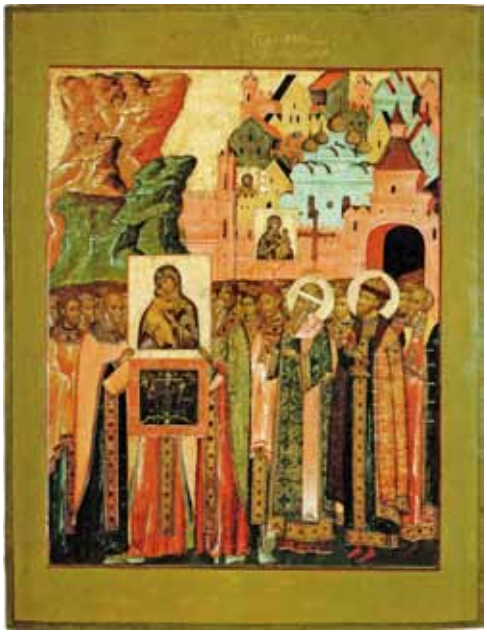
12. *Щенникова Л. А.* Сретение Владимирской иконы Богоматери в Москве в 1395 г. Исторический сюжет и особенности иконографии // Вертоград многоцветный : сб. к 80-летию Б. Н. Флори / Ин-т славяноведения РАН; [ред. коллегия: А. А. Турилов (отв. ред.) и др.] М. : Индрик, 2018. С. 240–274.

а б

1. Сон Темир-Аксака (а); Возвращение в Москву из похода великого князя Василия I, его поклонение Владимирской иконе и основание им Сретенского Богородичного монастыря (б). Фреска 1707 г. Ярославская церковь Николы в Меленках. Фото М. В. Тропина

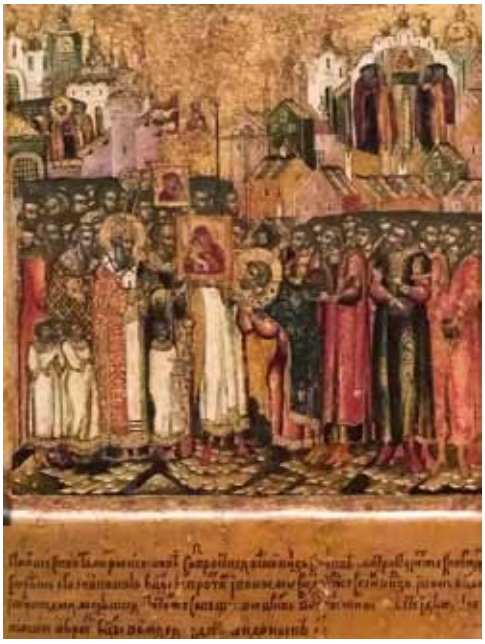
2. Сретение иконы Богоматери Владимирской. Середина XVI в. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева

3. Возвращение в Москву из похода великого князя Василия I. Миниатюра Лицевого летописного свода. 1570-е



4. Сретение иконы Богоматери Владимирской. Икона из московской церкви Алексия Митрополита, что на Глинищах. Ок. 1640 г. Государственная Третьяковская галерея

5. Сретение Владимирской иконы Богоматери с избранными святыми на полях. Сольвычегодский историко-художественный музей. Середина XVII в.



6. Возвращение в Москву из похода великого князя Василия I. Поклонение князя Владимирской иконе и основание им Сретенского Богородичного монастыря. Клеймо ярославской иконы «Богоматерь Владимирская с чудесами». Ок. 1654 г. Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

УДК 7.046.3 DOI: 10.62625/9928.2024.97.32.030

Я. В. Шемякова

Сюжет Апокалипсиса в стенописи паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. К вопросу об иконографических источниках

Стенопись паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря — наиболее ранний живописный цикл русского искусства, который следует гравюрам западноевропейских лицевых Библий. Новая «западная» иконография соединяется в ней с восточнохристианской изобразительной традицией и практикой использования иллюстраций русских Толковых Апокалипсисов, при этом конкретные иконографические источники кирилловской стенописи остаются не вполне ясными. В статье проводится анализ ключевых сцен, по которым эти источники могут быть определены. В частности, выясняется, какой тип издания Апокалипсиса (Пискатора или Борхта — Пискатора) использовали авторы кирилловской стенописи.
Ключевые слова: древнерусская монументальная живопись; иконография Апокалипсиса; Кирилло-Белозерский монастырь; Севастьян Дмитриев; Иван Тимофеев; Библия Пискатора; Библия Питера ван дер Борхта; русский лицевой Апокалипсис

Yana Shemyakova

The Plot of the Apocalypse in the Wall Painting of the Porch of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery. On the Issue of Iconographic Sources

The porch wall painting of the Dormition Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery is the earliest pictorial cycle of Russian art, which follows the engravings of Western European illustrated Bibles. The new “western” iconography is combined with the Eastern Christian pictorial tradition and the practice of using the Russian Explanatory Apocalypses illustrations, while the specific iconographic sources of the Kirillo-Belozersky Monastery wall painting remain unclear. The article analyzes the key scenes by which these sources can be identified. In particular, it is found out which type of publication of the Apocalypse (Piscator or Borcht — Piscator) was used by the authors of the Kirillo-Belozersky Monastery wall painting.
Keywords: Old Russian wall-painting; iconography of the Apocalypse; Kirillo-Belozersky Monastery; Sevastyan Dmitriev; Ivan Timofeev; the Piscator Bible; Peter van der Borcht Bible; Russian Illustrated Apocalypse

Среди циклов Апокалипсиса в древнерусской монументальной живописи роспись соборной паперти Кирилло-Белозерского монастыря занимает одно из центральных мест. Это первый известный случай прямого использования русскими художниками западноевропейских иллюстрированных Библий [7, с. 198] и ранний пример гармоничного сочетания древней иконографической традиции с новым для Руси натуралистическим искусством Запада.

Роспись была исполнена в 1650 г. артелью ярославских мастеров во главе с Севастьяном Дмитриевым и Иваном Тимофеевым. Ее апокалиптический

цикл восходит к образцам миниатюр русских Толковых Апокалипсисов и западноевропейских гравированных изданий, однако какие именно источники использовались авторами, на сегодняшний день не вполне ясно — мнения исследователей на этот счет расходятся. Во многом это объясняется недостаточной изученностью как самой кирилловской росписи, так и особенностей использования западных лицевых Библий в русской монументальной живописи в целом. В этой связи выявление иконографических источников кирилловского «Апокалипсиса» представляет интерес в рамках изучения не только конкретного памятника, но и более общих вопросов, связанных с темой русского искусства XVII в., в чем и заключаются цель и актуальность настоящего исследования.

Впервые вопрос иконографических ориентиров кирилловской стенописи и возможности использования в ней некоего «европейского образца» был поставлен в издании «Кирилло-Белозерский монастырь» 1979 г. под авторством И. А. Кочеткова, О. В. Лелековой и С. С. Подъяпольского [6, с. 128]. В последующих публикациях были названы сразу несколько различных изданий-образцов. В. Г. Брюсова считает, что в стенописи видна аналогия с книгой мастера Прокопия 1646–1661 гг. и «почти отсутствуют прямые заимствования из Библии Пискатора» [1, с. 75]. Т. Л. Никитина, напротив, указывает этот увраж как наиболее вероятный образец, отмечая, что в Библии Борхта — Пискатора содержится иное, нежели в кирилловской стенописи, изображение Небесного Иерусалима [7, с. 199]. Того же мнения придерживается И. Л. Бусева-Давыдова [2, с. 113, примеч. 77], а А. В. Гамлицкий считает, что художники, в основном ориентируясь на лицевые рукописи, лишь в нескольких композициях следовали раннему изданию Библии Пискатора с рисунками Яна Снеллинка [4, с. 298, 305]. По мнению Т. Е. Казакевич, иконографическими образцами росписи стали гравюры Библии Борхта и «Библейские фигуры» Вергилия Солиса [5, с. 101—102]. Предположения относительно конкретного рукописного лицевого источника прежде не высказывались. Стоит также отметить, что во всех указанных публикациях практически полностью отсутствует сравнительный анализ сцен росписи кирилловской паперти с гравюрами Апокалипсиса приводимых авторами изданий, не считая сравнений фрески «Небесный Иерусалим» с гравюрами Борхта и Пискатора в работах А. В. Гамлицкого и Т. Л. Никитиной.

Нам удалось ознакомиться с гравюрами «Библейских фигур» Виргилия Солиса 1562 г., на которые ссылается Т. Е. Казакевич, — иконография здесь иная. То же касается книги мастера Прокопия, о которой упоминает В. Г. Брюсова. Кроме того, эта книга вышла в свет в 1661 г. и не могла послужить образцом для интересующей нас стенописи. Наиболее вероятным западным источником кирилловского «Апокалипсиса» представляются гравюры Борхта в одном из изданий Пискатора, однако нам представляется важным уточнить, к какому именно изданию могли

обращаться ярославские стенописцы. Апокалиптические циклы уврaжей Борхта и Пискатора известны в четырех вариантах изданий, среди которых два имели наибольшее бытование среди русских иконописцев. Это Библия Борхта второго типа в переиздании Николая Пискатора 1639 г. (так называемая Библия Борхта — Пискатора [3, с. 193–194]) и Библия Пискатора 1643 или 1674 г., в состав которой Апокалипсис Борхта был включен в расширенном и слегка доработанном виде. Как нам удалось установить в недавнем исследовании, на тип издания, к которому обращались художники, могут указывать состав сцен и характер изображения сюжета «Поклонение 24 старцев Сидящему на престоле», которое представлено в Библии Борхта — Пискатора одним оттиском, а в Библии Пискатора — двумя, отличающимися друг от друга в деталях композиции [8].

В кирилловской росписи сохранилось 18 сцен Апокалипсиса, часть композиций была утрачена вследствие перестройки паперти в 1791–1792 гг. Большинство сюжетов цикла почти в точности следуют гравюрам Борхта, и на конкретное издание может указать характер изображения сохранившейся сцены «Поклонение 24 старцев Сидящему на престоле и Агнцу» в западной части паперти *(ил. 1)*. Эта фреска сохранилась фрагментарно, ее правая часть перекрыта сводом входной пристройки. Художники повторяют общее композиционное построение четвертого оттиска Апокалипсиса Библии Борхта — Пискатора, который иллюстрирует пятую главу книги Откровения *(ил. 2)*. В центр помещена мандорла с образами Бога-Отца и Иисуса Христа на престоле, по сторонам от нее — горящие светильники, тетраморф и коленопреклоненные старцы с венцами в руках, на переднем плане — образ Иоанна Богослова. По нижнему краю фрески пущена белильная надпись полууставом, в которой содержится парафраз пятой главы Книги Откровения. Довольно близко к гравюре Борхта повторены рисунок трона и очертания фигур льва и тельца. В изображение фигур на престоле художники внесли некоторые коррективы, изобразив Христа антропоморфно, а не в образе Агнца, как описано в Книге Откровения.

В Библии Пискатора с переработанными гравюрами Борхта сюжет поклонения старцев представлен двумя сценами, иллюстрирующими отдельно четвертую и пятую главы Апокалипсиса *(ил. 3)*. Первая сцена повторяет гравюру Борхта — Пискатора, но без образа Христа, а вторая, следуя первой в общих чертах, содержит ряд отличий: иная форма престола, образ Агнца на коленях у Бога-Отца, летящая фигура ангела у престола, а также лиры, а не венцы в руках старцев и несколько иное положение их фигур. Таким образом, наличие в кирилловской фреске одновременно образа Христа (хотя и не как Агнца), старцев с венцами, но без лир, а также строк пятой главы Книги Откровения в качестве подписи к сцене говорит о том, что художники ориентировались не на Библию Пискатора, а на переиздание Библии Борхта 1639 г.

Несколько композиций, следуя в целом западноевропейской иконографии, дополнены сюжетами из иллюстраций русских Толковых Апокалипсисов. Это сцена «Трубный глас шестого ангела», дополненная сюжетом освобождения четырех ангелов у реки Евфрат, сцена «Проповеди свидетелей Божиих», центральная часть которой заменена образами пророков Илии и Еноха в окружении праведных и предстоящими на небесах престолу Божьему, а также изображение ангела стоящим на солнечном диске в сцене «Воинство Небесного Царя». Лишь одна композиция — «Видение лжепророка и поставление печати антихриста» — целиком ориентирована на иллюстрации лицевых рукописей *(ил. 4)*. Включение указанных сцен в общую программу стенописи, по-видимому, вызвано стремлением дополнить повествование теми сюжетами и сценами, которые отсутствовали в основном, «западном» образце. Их наиболее близким иконографическим аналогом является Апокалипсис с толкованиями Андрея Кесарийского из Российской государственной библиотеки (Ф. 173/I, № 14) Чудовской редакции *(ил. 5)*.

Таким образом, иконографические особенности кирилловского «Апокалипсиса» свидетельствуют о том, что русские художники уже в середине XVII в., спустя почти десять лет после первого издания Библии Борхта — Пискатора, имели в своем распоряжении полный состав ее апокалиптических гравюр, при этом западные образцы окончательно не вытеснили собой более раннюю традицию иллюстрирования рукописных книг Откровения. Стоит отметить, что и в других известных стенописных апокалиптических циклах XVII в. наблюдается та же тенденция. В большинстве случаев при общем следовании западным образцам сохраняется ориентация на миниатюры Толковых Апокалипсисов как в изображении отдельных деталей (к примеру, образ Богородицы в сцене «Жена, облеченная в солнце»), так и в целых сюжетных сценах. В частности, образ проповеди двух свидетелей Божиих, с которыми в толковании Андрея Кесарийского связываются имена пророков Илии и Еноха, в русской изобразительной традиции оказался более информативным, чем в гравюрах Борхта и Пискатора. Поэтому художники с заметным постоянством воспроизводят в стенописях монастырских и посадских храмов Москвы, Ярославля, Костромы, Ростова и других городов Руси XVII в. именно этот вариант, лишь иногда дополняя его «западными» деталями.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Брюсова В. Г.* Русская живопись 17 века: монография. М. : Искусство, 1984. 338 с.

2. *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия: монография. М. : Индрик, 2008. 364 с.

3. *Бусева-Давыдова И. Л.* Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл : сб. науч. тр. М. : НИИ теории и истории изобразительного искусств, 1993. С. 190–206.

4. *Гамлицкий А. В.* Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Древняя Русь

и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись [Текст]: альбом-каталог / Г. П. Чинякова, епископ Николай (Погребняк), А. В. Гамлицкий. М. : БуксМАрт, 2017. С. 258–321.

5. *Казакевич Т. Е.* Стенопись Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. VII / Кирилло-Белозерский музей-заповедник; Музей фресок Дионисия; сост. Г. И. Вздорнов. М. : Индрик, 2006. С. 79–115.

6. Кирилло-Белозерский монастырь / И. А. Кочетков, О. В. Лелекова, С. С. Подъяпольский. Л. : Художник РСФСР, 1979. 172 с.

7. *Никитина Т. Л.* «Апокалипсис» в росписи северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов : краеведческий альманах. Вып. 6. Вологда : Русь, 2005. С. 195–201.

8. *Шемякова Я. В.* Иконографические источники Апокалипсиса в русских стенописях XVII в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры (в печати).

1. Поклонение 24 старцев Сидящему на престоле и Агнцу. Стенопись паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Артель Севастьяна Дмитриева и Ивана Тимофеева. 1650. Фото автора

2. Поклонение 24 старцев Сидящему на престоле и Агнцу. Питер ван дер Борхт. 1593. Переиздание Михеля Колина «Figures de toutes les plus remarquables histoires», 1613. Национальная библиотека Нидерландов

3. Поклонение 24 старцев Сидящему на престоле и Агнцу.
«Theatrum Biblicum», Клас Висхер. 1643. Рейксмузеум

4. Видение лжепророка, начертание печати зверя и мучения праведников. Стенопись паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Артель Севастьяна Дмитриева и Ивана Тимофеева. 1650. Фото автора

5. Видение лжепророка, начертание печати зверя и мучения праведников. Апокалипсис с толкованиями Андрея Кесарийского, XVII в. Фундаментальное собрание Московской духовной академии. Российская государственная библиотека. Ф. 173/I. № 14

УДК 712.03 DOI: 10.62625/5209.2024.20.10.031

В. В. Хоустек

Деревянная галерея по проекту Н. Н. Ковригина в саду Санкт-Петербургского Николаевского сиротского института

В статье изложены результаты искусствоведческого исследования, связанного с проектом благоустройства сада Николаевского сиротского института, датированным 1890 г. Проект, составленный архитектором Н. Н. Ковригиным, представляет собой детальный чертеж деревянной галереи в окружении прилегающих к ней зданий и аллей. Данный документ помог установить авторство проекта, рассчитать реальные габариты и выделить особенности стилистического решения деревянной галереи. Расширение представлений об истории бытования галереи позволило соотнести ее композицию с редкими сохранившимися или восстановленными сущностно схожими примерами малых архитектурных форм в истории садово-паркового искусства. В итоге были определены значение и роль галереи в формировании образа садового пространства.
Ключевые слова: галерея для прогулок; университетский сад; садово-парковое искусство; Воспитательный дом; Николаевский сиротский институт

Valeriia Houstek

Wooden Gallery Designed by N. Kovrigin in the Garden of the St Petersburg Nikolaevsky Orphan Institute

The article presents the results of the art history study related to the garden improvement project of the Nikolaev Orphan Institute, dated 1890. The project, drawn up by the architect N. Kovrigin, is a detailed drawing of a wooden gallery surrounded by buildings and alleys adjacent to it. This document helped establish the authorship of the project, calculate the actual dimensions and highlight the features of the stylistic solution of the wooden gallery. The expansion of ideas about the history of the existence of the gallery made it possible to correlate its composition with rare, preserved or restored, essentially similar examples of small architectural forms in the history of garden and park design. As a result, the significance and role of the gallery in formation of the image of the garden space was determined.
Keywords: open gallery; university garden; garden design; Orphanage; Nikolaevsky Orphan Institute

Важной составляющей любого архитектурно-ландшафтного комплекса является садово-парковая зона. Сад, примыкающий ко дворцу К. Г. Разумовского[1], строительство которого закончилось к 1766 г., был впервые запечатлен на аксонометрическом плане Санкт-Петербурга в период между 1765 и 1773 гг. [1]. Облик и планировка этого сада менялись несколько раз, особенно после передачи дворца вместе с садом в 1798 г. Воспитательному дому, который уже к 1837 г. был переименован в Санкт-Петербургский Николаевский сиротский институт.

Один из значимых проектов по благоустройству институтского сада был выполнен архитектором Н. Н. Ковригиным. Проект представлен чертежом, на котором изображены фасад и план галереи в окружении прилегающих

к ней зданий и аллей. Данный документ, заверенный подписью автора и архитектора-контролера 25 января 1890 г., хранится в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга [2]. В последние годы своей жизни Ковригин являлся штатным архитектором Николаевского сиротского института и руководил всеми ремонтными работами, а также перестройками зданий комплекса. Эти изменения проводились с опорой на новые учебные планы заведения, а также идею физического воспитания. Другими словами, они были направлены на постепенную реорганизацию дворцового пространства в образовательное.

Сравнение двух композиций сада Николаевского сиротского института — XVIII и XIX вв. — сделало очевидным их сущностное различие в отношении функциональности и образности садового пространства. На аксонометрическом плане второй половины XVIII в. отчетливо видна регулярная структура сада с характерными для нее геометрически правильной планировкой, симметрией композиции, аллеями, пересекающими друг друга под прямым углом. Такой сад был частью графской резиденции и предназначался для тихих прогулок, чаепитий, семейных обедов, чтения, встреч с друзьями.

После передачи дворцового комплекса Воспитательному дому на протяжении всего XIX в. сад менялся в размерах и конфигурации. На его территории были возведены каменная и деревянная галереи, которые впоследствии были частично разобраны и перестроены [6]. Только в конце XIX в. архитектором Н. Н. Ковригиным был разработан проект с учетом установившегося жизненного уклада и распорядка дня Николаевского сиротского института, который включал в себя подвижные игры, прогулки и занятия физическими упражнениями на свежем воздухе. На проекте Ковригина изображены план галереи, ее фасад, примыкающие к ней постройки и зеленые насаждения. Эта галерея стала ключевым элементом в формировании композиции сада и его образовательной среды. Являясь малой формой парковой архитектуры, галерея играла существенную роль в создании специфической парковой среды.

Галерея имела три звена, расположенные по дуговой траектории. Благодаря этому из нее можно хорошо осмотреть сад даже в плохую погоду и совершать прогулки из главного корпуса в крытую оранжерею. По задумке архитектора, галерея полностью располагалась в левой части сада, не пересекая аллею. Входящим на территорию института посетителям открывалась перспектива главной аллеи сада, в конце которой виднелось крыльцо главного корпуса.

Общая протяженность галереи, в соответствии с проектом и проведенными в процессе исследования расчетами, составляла 36 м. Галерея предназначалась для прогулок, подвижных игр и лечебной гимнастики на свежем воздухе, поэтому была достаточно просторной. Высота галереи от пола до потолка 2,8 м, а ширина ее пола 4,2 м. Все основные габариты были вычислены

автором настоящей статьи исходя из представленных на чертеже в вершках и аршинах величин, поэтому могут иметь погрешность в 0,1 м. При соотнесении автором данных расчетов с интерактивными спутниковыми картами и историческими фотографиями было установлено совпадение масштабов.

На исторических фотографиях в том числе видно, что тон галереи достаточно темный и практически совпадает со стволами деревьев сада. Вероятнее всего, деревянные элементы конструкции и декора были покрыты защитными составами, которые предотвращали образование грибка и плесени, приводящих к разрушению древесины. Такой материал, как дерево, выбран неслучайно. С одной стороны, это обусловлено его технологическими свойствами, такими как коррозионная стойкость и устойчивость к нагреванию в жару. Благодаря последней воздух под крышей галереи в солнечную летнюю погоду оставался прохладным. С другой стороны, древесина в городских садово-парковых сооружениях подчеркивает гармонию связи между архитектурой и природой.

Галерея явно была спроектирована с учетом непростых климатических особенностей Петербурга. Постройка приподнята над землей и стоит, вероятнее всего, на известняковом ленточном фундаменте. Для крыши использована стропильная система скатной кровли. Опоры, несущие крышу, выполнены из цельных деревянных балок в форме колонн с капителями. Ограждения галереи сплошные, составлены из резных вертикальных досок. Галерея имеет четыре крыльца, каждое оформлено одномаршевыми лестницами на две стороны. Характерное оформление заграждений, фронтонов, карнизов и опор галереи Ковригина напоминает декор русской избы, что соответствует русскому стилю эпохи историзма.

Композиционное решение галереи представляет собой редкий пример деревянного ордера, к которому также относятся беседка начала XX в. на дачном участке зубного врача Бориса Вульфсона по проекту архитектора З. Я. Леви и трельяжные беседки на Марлинской аллее по проекту архитектора Ф. П. Броуэра, построенные в 1802 г. [4].

Жанр университетского или институтского сада зародился благодаря идеям эпохи Просвещения и активно развивался весь XIX в. как реализация потребности в физическом воспитании и решении практических вопросов организации санитарно-гигиенического режима. К примерам таких специализированных садов исследователи относят садово-парковые пространства Смольного, Павловского, Мариинского, московского Екатерининского, Казанского институтов [5].

Хочется отметить сборник статей по материалам научно-практической конференции «A maximus ad minima: малые формы в историческом ландшафте», целиком посвященной малым архитектурным формам Государственного музея-заповедника «Петергоф». В сборнике генеральный директор музея-заповедника Е. Я. Кальницкая отмечает беседки, павильоны, декоративные скульптуры, фонтаны, мостики, арки, перголы, шпалеры, вольеры, гроты,

ветряные мельницы, колодцы, садовую мебель и светильники как наиболее часто встречающиеся сооружения в контексте садово-паркового искусства [3].

Галерея Ковригина тесно связана с культурой строительства садовых беседок и павильонов, однако аналогичных примеров в общеевропейской традиции найдено немного. К одному из них можно отнести парковый павильон (Pavilon Grébovka) Гавличковых садов в Праге. Павильон был построен по эскизу Й. Шульца в 1870-х гг. и предназначался для развлечений: стрельбы из лука и боулинга. В октябре 1919 г. в нем были устроены французские ясли, в связи с чем некоторые окна и двери были замурованы, а оригинальные конструкции, потолки и стенные росписи закрыты перегородками. В 1945 г. павильон сильно пострадал от пожара, вследствие чего восточное крыло было снесено и заменено пристройкой. Реставрация павильона была завершена в 2009 г. Бóльшая часть его периметра вновь была остеклена, что позволило наполнить интерьер максимальным количеством света. Тем самым павильону был возвращен не только первоначальный облик, но и оригинальный концепт «прозрачного» сооружения [7].

Таким образом, галерея Ковригина не только являлась формообразующим элементом сада, но и, безусловно, стала музейной редкостью в истории садово-паркового искусства. Кроме того, она являлась инновацией своего времени именно потому, что садовое пространство не только было задействовано в жизни института, но галерея проектировалась одновременно и для организации образовательной среды. Она служила оформлением сада и являлась его структурным стержнем. Галерея ненавязчиво и целенаправленно формировала у посетителей запоминающийся образ институтского сада.

Неизвестно, когда и в каких условиях этот памятник был утрачен. Проект Н. Н. Ковригина открывает сегодня перспективу возможностей для создания разного типа реконструкций: от макета до фрагмента галереи в натуральную величину. Реконструкция в той или иной степени, став частью архитектурно-ландшафтного комплекса, обогатит современную образовательную среду Герценовского университета. Восстановленная галерея, без сомнения, станет не только частью различных экскурсий, но и еще одним пространством для проведения мероприятий образовательного или развлекательного толка.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Авторами дворцово-паркового ансамбля, сложившегося в зоне дворца К. Г. Разумовского, на начальном этапе его формирования являются архитекторы А. Ф. Кокоринов и Ж. Б. Валлен-Деламот.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксонометрический план Санкт-Петербурга 1765–1773 гг. [Карты] = The axonometric plan of Saint Petersburg in years 1765–1773: (План П. де Сент-Илера, И. Соколова,

А. Горихвостова и др.) / сост. Т. П. Мазур ; отв. ред. А. С. Сухорукова. СПб. : Крига, 2003. 1 т. 171 с.

2. ЦГИА (Центральный государственный исторический архив). Ф. 10. Петроградский сиротский институт императора Николая I. Петроград. 1837–1917. Оп. 1. Об экзамене воспитанниц Ник[олаевского] Сир[отского] Ин[ститу]та; об утверждении нового распределения уроков и окладов учителям на 1858 уч. год. Д. 4223. Капитальный ремонт Ник[олаевского] Сир[отского] Института и А[лександровского] С[иротского] Д[ома]. 1892 года. Л. 68–73.

3. *Кальницкая Е. Я.* О садовых чудачествах и не только… // A maximus ad minima: малые формы в историческом ландшафте: сб. ст. по мат-лам науч.-практ. конф. ГМЗ «Петергоф», 25–26 апреля 2016 г. / Государственный музей-заповедник «Петергоф». СПб. : ГМЗ «Петергоф», 2017. С. 9–10.

4. *Леонтьев А. Г.* Трельяжные беседки у фонтанов «Адам» и «Ева» в Нижнем парке Петергофа // A maximus ad minima: малые формы в историческом ландшафте: сб. ст. по мат-лам науч.-практ. конф. ГМЗ «Петергоф», 25–26 апреля 2016 г. / Государственный музей-заповедник «Петергоф». СПб. : ГМЗ «Петергоф», 2017. С. 58–63.

5. *Пономарева В. В.* По рецепту эпохи Просвещения: сады женских институтов // Вестник Московского университета. Серия 23: Антропология. М., 2021. № 1. С. 139–150.

6. *Тимофеев В. П.* Пятидесятилетие С.-Петербургского Николаевского института 1837–1887: Исторический очерк / сост. инспектор классов Санкт-Петербургского Николаевского сиротского института В. Тимофеев. СПб. : Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1887. С. 38–39.

7. Pavilon Grébovka. Význam pavilonu, jeho historie a průzkumy // EARCH.CZ : Magazin o architektuře. URL: https://www.earch.cz/architektura/clanek/pavilon-grebovka-vyznam-pavilonu-jeho-historie-a-pruzkumy (дата обращения: 30.08.2023).

УДК 728.83+712.03 DOI: 10.62625/2053.2024.74.87.032

Н. В. Садовникова

Скульптура в русских усадебных парках

Статья представляет собой обзорное исследование скульптурного оформления русских усадебных парков конца XVIII — начала XX в., проведенное по иконографическим материалам 43 усадеб Центральной и Северо-Западной России. Определены три категории садово-парковой скульптуры согласно ее расположению: скульптура как часть архитектуры, скульптура в регулярной части усадебного парка и в пейзажной части. Выявлено, что наиболее многочисленны примеры скульптуры, являющейся продолжением архитектуры усадебного дома, а скульптура в пейзажной части была редким явлением.
Ключевые слова: скульптура; усадебный парк; усадьба; садово-парковое искусство; Сиворицы; Дружноселье; Нежгостицы; Горенки; Марфино; Кирицы; Валуево; Грузино; Монрепо; Богородицк

Natalia Sadovnikova

Sculptures in Russian Manor Gardens

This paper is an overview study of the sculptural decoration of Russian manor gardens of the late 18th — early 20th centuries, based on the iconographic materials of forty-three estates in central and northwestern Russia. Three categories of garden sculptures are defined according to its location: sculpture as an element of the architecture, sculpture in a formal part of a garden and in a landscape part of a garden. It was revealed that the most numerous examples of sculpture were those which were extension of architecture of the manor house, and sculpture in the landscape part of a garden was rare.
Keywords: sculpture; manor garden; estate; garden design; Sivoricy; Druzhnosel'e; Nezhgosticy; Gorenki; Marfino; Kiricy; Valuevo; Gruzino; Monrepo; Bogoroditsk

Данная работа является частью цикла исследований, посвященных изучению традиций русского садово-паркового искусства. Существует много работ по дворянским усадьбам, но обобщающих исследований, посвященных малым архитектурным формам и, в частности, садовой скульптуре, ее месту и роли в композиции русских парков, не проводилось. К тому же подавляющее большинство исследований сосредоточены на существующих объектах, не уделяя должного внимания объектам утраченным.

Необходимо учитывать, что в послереволюционный период скульптурное наполнение дворянских усадеб претерпело значительные изменения. Скульптуры перемещались между усадьбами, переносились на другие места внутри одной усадьбы, выносились из дома в сад, в конце концов, разворовывались и уничтожались. Был и обратный процесс: в парках устанавливалась новая скульптура в советской стилистике. Эти процессы внесли искажение в представление о русских садах и их оформлении. Таким образом, современная картина расположения и тематики садовой скульптуры в усадьбах не соответствует исторической. Поэтому целью данной работы стало определение общей картины расположения и тематики скульптуры

в парках русских усадеб на период возникновения и развития пейзажного типа парка, то есть конец XVIII — начало XX в.

Материалом исследования стала историческая иконография усадеб. Были взяты уже известные, ранее опубликованные иконографические материалы по усадьбам Центральной и Северо-Западной России.

Общее количество усадеб в России колоссально и исчисляется тысячами, поиск же проводился среди более 800 наиболее известных усадеб в 13 регионах, и в итоге иконографические материалы нужного периода, содержащие изображения скульптурных форм, были найдены всего по 43 усадьбам. Практически все сосредоточены вокруг двух столиц: в Подмосковье и Ленинградской области (бывшей Санкт-Петербургской губернии). Советские и современные фотографии использовались только в том случае, если точно известно, что запечатленная на ней скульптура находится на своем историческом месте.

По собранному материалу[1] можно сделать несколько обобщений. Малое число скульптуры и ее расположение в наиболее крупных усадьбах говорят о том, что садовая скульптура была дорогостоящим элементом, который могли себе позволить только состоятельные владельцы. Тематика скульптуры соответствовала античной мифологии. Аллегории на владельцев усадьбы также делались в виде античных персонажей. Встречаются гербы владельцев и государственные символы — орлы. Можно констатировать отсутствие влияния славянской или иной мифологии, не считая единственной скульптуры героя финского эпоса Вяйнемёйнена в Монрепо. Искусствовед Владимир Яковлевич Курбатов в 1913 г. на страницах журнала «Старые годы» давал этому такой комментарий: «В эпоху классицизма садовая скульптура быстро вырождается. Никому не было нужно эффектных пляшущих, маскированных или фееричных божеств и сказочных героев; казались достаточными копии с античных произведений» [1].

В целом в садово-парковой скульптуре усадеб можно определить три категории: скульптура как часть архитектуры, скульптура в регулярной части парка, скульптура в пейзажной части.

Бо́льшая часть скульптуры относилась к первой категории и была продолжением архитектуры усадебного дома. Скульптурой оформляли входные группы (порталы), балюстрады террас и парапеты лестниц. Самым простым и популярным элементом были вазоны, как с посаженными в них цветами, так и просто в качестве украшения. Чаще всего входы в усадебный дом как с парадного, так и с паркового фасада украшали львы *(ил. 1, 2)*. Они были настолько популярны, что их можно считать типичным элементом русской усадьбы. Скульптуры львов представлены разных видов: стоящие, лежащие, реже сидящие, с шарами и без. Реже вместо львов встречаются сфинксы. В трех петербургских усадьбах встретился упрощенный вариант: шары, причем в Сиворицах они обрамляли вход в дом со стороны парка, а в Дружноселье и Нежгостицах были навершием столбов въездных ворот.

Вторая категория — скульптура в регулярной части парка, прилегающей непосредственно к дворцу, — встречается в наиболее крупных и богатых усадьбах. Чаще всего в таких случаях регулярный парк являлся продолжением ансамбля дворца и включал в себя обширные парковые террасы и монументальные садовые лестницы. В усадьбе Горенки на садовой лестнице на спуске к реке стояли крупные чугунные фигуры орлов, в Марфине — грифоны. В Кирицах на террасе находились кентавры. В регулярной части парка скульптура выставлялась вдоль аллей и в точках их пересечения. В таких узловых точках часто размещали обелиски и колонны со скульптурными элементами, которые имели мемориальное значение: они увековечивали посещение усадьбы императорской особой. В отдельную группу можно выделить въездные ворота. Въезды в усадьбы могли иметь ажурные кованые решетки и обозначаться обелисками, столбами с гербами или со скульптурным навершием. В Валуеве и Степановском-Павлищеве навершием были скульптуры оленей, в Высоком — львы, в Грузине — вазы. По обеим сторонам подъездной аллеи в Знаменке были расположены крупные фигуры оленей.

В третьей категории — скульптура в пейзажной части парка — удалось найти лишь единичные примеры. Это уже упомянутая скульптура Вяйнемёйнена в Монрепо, авторская копия царскосельской «Девушки с кувшином» в Суханове (скульптор П. Соколов) и два бюста (один над гротом, другой на островке пруда) в Богородицком парке, созданном А. Т. Болотовым. Интересна форма обелиска в виде вытянутой пирамиды, стоящей на четырех сферах, которые присутствуют в Ропше и Кускове и расположены на газоне без дорожек. На акварелях усадьбы Усть-Рудица можно видеть две пристани со львами и сфинксами и аллею с бюстами в пейзажной части парка, сейчас они полностью утрачены.

В заключение хотелось бы процитировать слова Курбатова: «Садовая скульптура в истинном смысле слова появлялась в архитектурно правильных садах. Она не нужна в пейзажных садах. Для „регулярных“ садов скульптура необходима как контраст подстриженной зелени. <…> С наступлением пейзажного садоводства приходит конец садовой скульптуре, так как в естественном пейзаже нельзя поместить много статуй. В пейзажном саду Трианона их не было, как в садах Кью и в новых частях Павловска. Изредка помещали одну, две где-нибудь в далеком уголке, как „Нептун“ Пюже над тихим каскадом Мальмезона или античный обломок над руинами в Павловске» [23].

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Усадьбы, участвовавшие в исследовании:

— Подмосковье: Алабино [6], Архангельское [1; 5; 43], Ахтырка [3], Братцево [2; 13, с. 122; 25], Валуево [38], Горенки [39], Дубровицы [42], Измалково [1; 17; 23], Ильинское [46], Кусково [18; 48], Кузьминки [22], Марфино [11; 37], Одинцово-Архангельское [38], Ольгово [36], Пехра-Яковлевское [27; 35], Суханово [51], Ярополец [8; 10; 49];

— Ленинградская область: Богословка [44; 45], Боровое [28], Гостилицы [41; 52], Дружноселье [9], Знаменка [34], Марьино [29], Монрепо [31], Нежгостицы [28], Осиновая Роща (Левашово) [7], Рапти [28], Ропша [30], Сергиевка [21; 32], Сиворицы [24], Усть-Рудица [33], Шувалово [16];

— Новгородская область: Грузино [12];

— Смоленская область: Алексино [26], Вонлярово [26], Высокое [26], Талашкино [26];

— Псковская область: Волышово [19], Остров [14];

— Тульская область: Богородицк [4], Колосово [20];

— Калужская область: Степановское-Павлищево [40];

— Рязанская область: Кирицы [15, 47].

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. 1910. Французский барон Жозеф де Бай путешествует по России. Часть 2. Усадьба «Архангельское» // Живой журнал. URL: https://humus.livejournal.com/5907064.html (дата обращения: 31.08.2023).

2. Автомобилист: ежемесячный спортивно-технический иллюстрированный журнал. М. : Соколов, 1910. № 10. С. 161–162.

3. Ахтырка. Парк с прудом: фотография // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=6047312 (дата обращения 31.08.2023).

4. Богородицк: виртуальная прогулка по парку XVIII века // Богородицк — тульский Петергоф. URL: https://www.bogoroditsk.ru/mappark.htm (дата обращения: 31.08.2023).

5. *Булавина Л. И., Рапопорт В. Л., Унанянц Н. Т.* Архангельское: Краткий путеводитель. 3-е изд., доп. М. : Московский рабочий, 1974. 124 с.

6. *Веселовский С. Б.* Подмосковье: Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков. М. : Московский рабочий, 1962. 583 с.

7. Вид парка в усадьбе Осиновая роща // Государственный Эрмитаж. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/22.+Photos/804207/?lng=ru (дата обращения: 31.08.2023).

8. Вид регулярного парка в усадьбе Чернышевых: фотография, 1918 г. // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15145197 (дата обращения: 31.08.2023).

9. Ворота в усадьбу Дружноселье // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1810912 (дата обращения: 31.08.2023).

10. Гранитный обелиск в парке Чернышевых, поставлен в честь приезда Екатерины II (1775 г.): фотография // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16503244 (дата обращения 31.08.2023).

11. *Греч А. Н.* Венок усадьбам М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. 336 с.

12. Дворянские усадьбы Новгородской губернии: обзор помещичьих усадеб: усадьба Грузино графа А. А. Аракчеева. СПб. : Алаборг, 2010. 352 с.

13. Ежегодник Московского автомобильного общества. М. : Московское автомобильное общество, 1910. 169 с.

14. Жеребцовский загородный дом Неклюдовых // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/172983 (дата обращения: 31.08.2023).

15. Загородный дом фон Дервиза в Кирицах Рязанской губернии // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1188392 (дата обращения: 31.08.2023).

16. *Зуев Г. И.* Шуваловская Швейцария: из истории предместий Санкт-Петербурга. СПб., 2005. 416 с.

17. Измалково. Статуя «Зевса» в парке: фотография оригинальная. Фотографическая коллекция ОИРУ // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16770672 (дата обращения: 31.08.2023).

18. Каменная пирамида в Кусково // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1415132 (дата обращения: 31.08.2023).

19. *Каррик В. А.* 1827–1878. Дворец графа Строганова в Волышово // Государственный Эрмитаж. URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/22.+Photos/809926 (дата обращения: 31.08.2023).

20. Колосовский замок // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/443983 (дата обращения: 31.08.2023).

21. *Кривдина О. А.* Скульптура дворца герцога Лейхтенбергского и парка усадьбы «Сергиевка» Биологического института СПбГУ // Санкт Петербургский университет. 2000. № 20. 11 сентября. С. 26–32.

22. Кузьминки (усадьба) // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Кузьминки_(усадьба) (дата обращения: 31.08.2023).

23. *Курбатов В. Я.* Садовая скульптура // Старые годы. 1913. февраль 1913. С. 3–28.

24. *Кючарианц Д. А.* Иван Старов. Л. : Лениздат, 1982. 191 с.

25. *Лебедев А. Т.* Москва. Усадьба Братцево. Светлогорский проезд, 13. XVII–XIX вв. Парк. Скульптура «Венера с амуром» на центральной аллее. Общий вид // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8306317 (дата обращения: 31.08.2023).

26. *Моисеенко М., Заева-Бурдонская Е.* Мир дворянской усадьбы Смоленщины. Проектная традиция XVIII — начала XX веков. М. : ВНИИТЭ, 2010. 204 с.

27. Москва. Окрестности по Нижегородской ж/д: Гиреево, Кучино, Горенки, Пехра-Яковлевская и Покровская, Троицское-Кайнарджи, Фенино. Пехра-Яковлевское. Лестница-терраса в парке. Губарев Александр Александрович. 7.6.1925 г. // Государственный исторический музей. URL: https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/5546359 (дата обращения: 31.08.2023).

28. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Лужский район. СПб. : БЛИЦ, 2001. 352 с.

29. *Мурашова Н. В., Мыслина Л. П.* Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Тосненский район: науч.-поп. изд-е. СПб. : Алаборг, 2010. С. 13–90.

30. Обелиск в нижнем парке Ропшинского дворца // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/545999 (дата обращения: 31.08.2023).

31. Объекты парка // Monrepos — музей-заповедник Парк Монрепо. URL: https://monreposmuseum.ru/obekty-parka/ (дата обращения: 31.08.2023).

32. *Осипов Д. В.* Природные и арт-объекты в ландшафте дворцово-паркового ансамбля «Сергиевка», Петергоф // Природные и культурные ресурсы в экосистемах Петергофа. 2016. С. 140–174.

33. *Осипов Д. В.* Усадьба Ломоносова Усть-Рудица — фабрика цветного стекла. 2-е изд. СПб. : Серебряный век, 2019. 176 с.

34. Петергоф. Знаменка. Дворец. Южный фасад // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9369306 (дата обращения: 31.08.2023).

35. Пехра-Яковлевское. Скульптуры террасы парка // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1511047 (дата обращения: 31.08.2023).

36. *Подъяпольская Е. Н.* Памятники архитектуры Московской области. Вып. 1. М. : Стройиздат, 1999. 288 с.

37. *Рзянин М. И.* Архитектурные ансамбли Москвы и Подмосковья. XIV–XIX века. — М., 1950. С. 223–231.

38. *Савинова Е. Н.* Сельские усадьбы московских предпринимателей. Конец XIX — начало XX в. М. : Изд-во Главного архивного управления города Москвы, 2008. 408 с.

39. Старинная парковая лестница в усадьбе Горенки // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1726686 (дата обращения: 31.08.2023).

40. Степановское-Павлищево // Википедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Степановское-Павлищево (дата обращения: 31.08.2023).

41. *Сухомлин Н. Б.* Село Гостилицы и его окрестности. XV–XX вв. СПб. : Петербург — XXI век, 2010. 200 с.

42. *Тарунов А. М.* Дубровицы. М. : Московский рабочий, 1991. 109 с. URL: https://archive.org/details/IMG201905210002/IMG_20190521_0004.jpg (дата обращения: 31.08.2023).

43. *Торопов С. А.* Архангельское: Очерк С. А. Торопова / Изд. Управления музеями-усадьбами и музеями-монастырями Главнауки НКП. М., 1928. 57 с. // Государственный музей-заповедник «Архангельское». URL: https://arhangelskoe.su/the_museum/library/arkhangelskoe-ocherk-s-a-toropova/ (дата обращения: 31.08.2023).

44. Усадебный дом Зиновьевых с парадной лестницей и гротом // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/315648 (дата обращения: 31.08.2023).

45. Усадьба Зиновьевых // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/1702300 (дата обращения: 31.08.2023).

46. Усадьба Ильинское. Восточная терраса главного усадебного дома (с лестницами) // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/754198 (дата обращения: 31.08.2023).

47. Усадьба Кирицы // PastVu — проект по сбору свидетельств прошлого. Взгляд на историю среды обитания человечества. URL: https://pastvu.com/p/180702 (дата обращения: 31.08.2023).

48. Усадьба Кусково // История России в фотографиях. URL: https://russiainphoto.ru/search/years—1840–1920/?query=&tag_tree_ids=29657 (дата обращения: 31.08.2023).

49. Фамильная церковь графов Чернышевых в с. Ярополец, вид от дворца через ворота, 1918 г.: фотография // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16503237 (дата обращения: 31.08.2023).

50. *Щукина Е. П.* Подмосковные усадебные сады и парки конца XVIII века. М. : Институт Наследия, 2007. 384 с.

51. *Якеменко Б. Г.* Суханово. М. : Мосты культуры, 2008. 256 с.

52. *Scheidegger L., Dewitz B., von* Die Geschichte von Gostilitzy. Schloss und Gut des Carl von Siemens bei St Petersburg. Schwerin : Werner Siemens-Stiftung, 2009. 270 p.

1. Египетские львы в усадьбе Марьино. 1810-е

2. Флорентийские львы в усадьбе Марьино (львы Медичи, львы с шарами). 1810-е

Об авторах

Антропова Ирина Анатольевна
Государственный Русский музей.
Научный сотрудник отдела древнерусского искусства.
191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.
E-mail: irenanel@mail.ru

Арутюнян Юлия Ивановна
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Бобров Филипп Юрьевич
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Профессор кафедры реставрации живописи.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: philippbobrov@gmail.com

Бобров Юрий Григорьевич
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Проректор по научной работе, зав. кафедрой реставрации живописи.
Доктор искусствоведения, профессор, академик РАХ.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: bobrov@artspb.net

Бодунова Инга Вадимовна
Всероссийский художественный научно-реставрационный центр
имени академика И. Э. Грабаря.
Художник-реставратор мебели.
105005 Москва, ул. Радио, 17, корп. 6

Бурцева Ирина Валентиновна
Всероссийский художественный научно-реставрационный
центр имени академика И. Э. Грабаря.
Эксперт по технико-технологической экспертизе предметов искусства
1-й категории отдела физико-химических исследований.
Кандидат химических наук.
105005 Москва, ул. Радио, 17, корп. 6

Горбачёва Галина Александровна
Мытищинский филиал МГТУ им. Н. Э. Баумана.
Доцент кафедры ЛТ8 «Древесиноведение и технологии деревообработки».
Кандидат технических наук,
академик Международной академии наук о древесине (ИАВС).
141005 Московская обл., Мытищи, ул. 1-я Институтская, д. 1

Давыдова Людмила Ивановна
Государственный Эрмитаж.
Хранитель античной скульптуры.
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Профессор кафедры зарубежного искусства.
Кандидат искусствоведения, доцент.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
E-mail: l.davydova@hermitage.ru

Дорохов Виктор Борисович
Государственный научно-исследовательский институт реставрации.
Заведующий лабораторией климата музеев и памятников архитектуры.
107014 Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1.
E-mail: dor.vic@mail.ru

Дьяконова Юлия Борисовна
Государственная Третьяковская галерея.
Главный научный сотрудник отдела комплексных исследований.
119017 Москва, Лаврушинский пер., 10.
E-mail: DiakonovaIB@tretyakov.ru

Ивановская Вера Игоревна
Московский архитектурный институт (государственная академия).
Профессор кафедры «Храмовое зодчество».
Кандидат искусствоведения.
107031 Москва, ул. Рождественка, 11/4.
E-mail: vera-ivi@ya.ru

Исаева Екатерина Дмитриевна
Государственный исторический музей.
Художник-реставратор отдела реставрации фондов.
109012 Москва, Красная пл., 1.
E-mail: kitekat91@rambler.ru

Калинин Валерий Александрович
ООО «Научно-проектный реставрационный центр».
Главный инженер, инженер-реставратор высшей категории.
191186 Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48-50-52, лит. АК, оф. 6.
E-mail: kalinin_spr@mail.ru

Калинина Камилла Бурхановна
Государственный Эрмитаж.
Ведущий научный сотрудник лаборатории
научной реставрации станковой живописи
отдела научной реставрации и консервации.
Кандидат химических наук.

190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
E-mail: kkalinina@mail.ru

Клур Вера Алексеевна
Государственный Эрмитаж.
Реставратор скульптуры высшей категории.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34

Колесников Константин Николаевич
Государственный музей-заповедник «Павловск».
Художник-реставратор.
196621 Санкт-Петербург, г. Павловск, Садовая ул., 20.
E-mail: teterev57575@mail.ru

Кузьмина Ирина Борисовна
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Заведующая Вечерними рисовальными классами.
Кандидат искусствоведения, доцент.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: irenku@mail.ru

Куликова Дарья Александровна
Государственный Эрмитаж.
Хранитель отдела западноевропейского прикладного искусства.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.

Лапшин Максим Вадимович
Государственный Эрмитаж.
Художник-реставратор отдела научной реставрации и консервации
лаборатории научной реставрации станковой живописи.
Кандидат искусствоведения.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
E-mail: lapshinmax@gmail.com

Макарова Анастасия Сергеевна
Государственный научно-исследовательский институт реставрации.
Ученый секретарь.
107014 Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1.
E-mail: aanpilogova@mail.ru

Маринкович (Шпаковская) Светлана Евгеньевна
Межобластное Научно-реставрационное художественное управление.
Художник-реставратор.
115035 Москва, Кадашевская наб., 24, стр. 1.
E-mail: shpakovskaya.sveta@yandex.ru

Мегенеишвили Нино Автандиловна
Национальный центр рукописей Грузии им. К. Кекелидзе.
Старший научный сотрудник отдела защиты фондов,
учета и экспозиций.
Доктор филологических наук.
0193 Грузия, Тбилиси, ул. Мераб Алексидзе, N1/3.
E-mail: ninomegeneishvili@gmail.com

Мичри Марина Валерьевна
Государственный Эрмитаж.
Художник-реставратор полихромной деревянной скульптуры
и предметов из кости высшей категории
отдела научной реставрации и консервации.
190000 Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34.
E-mail: marina-michri@yandex.ru

Мусаханова Жанель Мухтарбековна
Университет КИМЭП (Казахстанский институт
менеджмента, экономики и прогнозирования).
Старший преподаватель кафедры общего образования.
050010 Казахстан, г. Алма-Ата, просп. Абая, 2.
E-mail: zhanel1990@gmail.com

Мусаханова Мадина Зульпухаровна
Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова.
Профессор.
Кандидат исторических наук, доцент.
050005 Казахстан, г. Алма-Ата, ул. Панфилова, 127.
E-mail: mussahanova@mail.ru

Мячин Алексей Павлович
Сотрудник в/ч

Пейчев Дмитрий Геннадьевич
Государственный Русский музей.
Художник-реставратор отдела реставрации
станковой древнерусской живописи.
191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

Перова Наталья Дмитриевна
Государственный музей истории религии.
Художник-реставратор 2-й категории.
190000 Санкт-Петербург, Почтамтская ул., 14/5.
E-mail: Perova_natalia@list.ru

Пинкусова Татьяна Владимировна
Российский этнографический музей.
Специалист отдела научной документации.
191186 Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4/1.
E-mail: tasha_pin@mail.ru

Пинтелин Николай Юрьевич
Государственный научно-исследовательский институт реставрации.
Научный сотрудник.
107014 Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1.
E-mail: npintelin@yandex.ru

Плиева Маргарита Георгиевна
Региональное отделение Ассоциации искусствоведов
по Республике Северная Осетия — Алания.
Руководитель

Региональное отделение Российского
культурологического общества
по Республике Северная Осетия — Алания.
Руководитель.
Кандидат искусствоведения.
E-mail: plievamargarita@mail.ru

Погосян Гаяне Робертовна
Институт искусств Национальной академии наук
Республики Армения.
Научный сотрудник.
Государственная академия художеств Армении.
Старший преподаватель.
Кандидат искусствоведения.
0019 Армения, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24.
E-mail: gayanepoghosyan8787@gmail.com

Подгорная Наталья Ивановна
Российская национальная библиотека.
Главный специалист научно-исследовательской лаборатории
Федерального центра консервации библиотечных фондов.
191069 Санкт-Петербург, Садовая ул., 18.
Тел.: 8 (921) 400 37 72; E-mail: conservation@nlr.ru

Садовникова Наталья Вячеславовна
Санкт-Петербургская академия художеств
имени Ильи Репина.
Преподаватель кафедры инженерно-строительных дисциплин.
Кандидат искусствоведения.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: nasadovnik@mail.ru

Силина Ольга Владимировна
Музей фресок Дионисия, филиал Кирилло-Белозерского
историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.
Ведущий методист отдела экскурсионно-методической работы.
Кандидат искусствоведения.
161120 Вологодская обл., Кирилловский р-н,
с. Ферапонтово, ул. Каргопольская, 8.
E-mail: Silina.mfd@gmail.com

Смирнова Полина Юрьевна
Всероссийский художественный научно-реставрационный
центр имени академика И. Э. Грабаря.
Эксперт по технико-технологической экспертизе
предметов искусства высшей категории.
105005 Москва, ул. Радио, 17, корп. 6.
E-mail: g.n.gorohova@grabar.ru

Соловьева Дарья Андреевна
Всероссийский художественный научно-реставрационный
центр имени академика И. Э. Грабаря.

Эксперт по технико-технологической
экспертизе предметов искусства
отдела физико-химических исследований.
105005 Москва, ул. Радио, 17, корп. 6.
E-mail: solovyeva.darya.a@gmail.com

Тавадзе Шорена Джумберовна
Национальный центр рукописей Грузии им. К. Кекелидзе.
Старший научный сотрудник, реставратор
научной лаборатории консервации и реставрации.
Кандидат искусствоведения.
0193 Грузия, Тбилиси, ул. Мераба Алексидзе, N1/3.
E-mail: tavadze@hotmail.com

Трепова Екатерина Сергеевна
Российская национальная библиотека.
Ведущий научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории
Федерального центра консервации библиотечных фондов.
Кандидат технических наук.
191069 Санкт-Петербург, Садовая ул., 18.
E-mail: k.trepova@gmail.com

Тун Синьюань
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Реставратор 3-й категории,
преподаватель кафедры реставрации живописи.
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.
E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Фомин Игорь Викторович
Государственный научно-исследовательский институт реставрации.
Старший научный сотрудник лаборатории климата музеев
и памятников архитектуры.
107014 Москва, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1.
E-mail: i.fomin.b@gmail.com

Хоустек Валерия Владимировна
Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена.
Преподаватель-исследователь.
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения.
191186 Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48.
E-mail: budnikova.val@mail.ru

Цветаева Полина Евгеньевна
Государственный музей-заповедник «Павловск».
Художник-реставратор.
196621 Санкт-Петербург, г. Павловск, Садовая ул., 20.
E-mail: polinatcvetaeva@mail.ru

Чебан Аника Николаевна
Московский архитектурный институт (Государственная академия).
Доцент кафедры «Инженерное оборудование зданий».

107031 Москва, ул. Рождественка, 11/4.
E-mail: 7210869@gmail.com

Шемякова Яна Владимировна

Галерея современного искусства «Красный мост»
Директор
160000 Вологда, наб. 6-й Армии, 143.
E-mail: shemyakova.mail@gmail.com

Шилов Валерий Сергеевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.
Профессор кафедры русского искусства.
Кандидат искусствоведения, доцент.
E-mail: shilov-313@yandex.ru

About authors

Antropova, Irina
The State Russian Museum.
Researcher, Department of Old Russian Art.
4 Inzhenernaya Str., St Petersburg 191186, Russia.
E-mail: irenanel@mail.ru

Arutyunyan, Yulia
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.
PhD in Art History.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: ArutyunyanJI@yandex.ru

Bobrov, Philipp
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Painting Conservation Department.
PhD in Art History, associate professor.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: philippbobrov@gmail.com

Bobrov, Yury
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Vice Rector for Research, Head of the Painting Conservation Department.
Doctor of Arts, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: bobrov@artspb.net

Bodunova, Inga
The Grabar Art Conservation Center.
Furniture restorer artist.
Bldg. 6, 17 Radio St., Moscow 105005, Russia

Burtseva, Irina
The Grabar Art Conservation Center.
Expert on technical and technological expertise of art objects
of the 1st category of the Department
of physical and chemical research.
PhD in Chemical sciences.
Bldg. 6, 17 Radio St., Moscow 105005, Russia

Cheban, Anika
Moscow Institute of Architecture MARKHI (State academy).
Associate Professor of the Department of Engineering Equipment of Buildings.
11/4 Rozhdestvenka St., Moscow 107031, Russia
E-mail: 7210869@gmail.com

Davydova, Liudmila
The State Hermitage Museum.
Curator of Greek Sculpture, Department of the Classical Antiquity.
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor of the Department of Foreign Art.
PhD, associate professor.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg, 190000, Russia.
E-mail: l.davydova@hermitage.ru

Dorokhov, Victor
The State Research Institute for Restoration.
Head of the Laboratory of museum climatology
and architectural monuments.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moskow 107014, Russia.
E-mail: dor.vic@mail.ru

Dyakonova, Yulia
The State Tretyakov Gallery.
Main researcher of the Advanced Research Department.
10 Lavrushinsky Lane, Moscow 119017, Russia.
E-mail: DiakonovaIB@tretyakov.ru

Fomin, Igor
The State Research Institute for Restoration.
Senior researcher of the Laboratory of museum climatology
and architectural monuments.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014, Russia.
E-mail: i.fomin.b@gmail.com

Gorbacheva, Galina
Bauman Moscow State Technical University, Mytishchi Branch.
Associate Professor of the Department of Wood Science
and Wood Processing Technologies.
PhD in Technical Sciences, academician
of the International Academy of Wood Science (IAWS).
1, 1st Institutskaya St., Mytishchi, Moscow region, 141005, Russia

Houstek, Valeriia
Herzen State Pedagogical University.
Lecturer-researcher.
Doctoral Candidate in Art History.
48 Moika Emb., St. Petersburg 191186, Russia
E-mail: budnikova.val@mail.ru

Isaeva, Ekaterina
The State Historical Museum.
Art restorer of the Fund Restoration Department.

1, Red Square, Moscow 109012 Russia.
E-mail: kitekat91@rambler.ru

Kalinin, Valerii
Nauchno-proektny restavratsionny center
(Scientific and design Restoration Center).
Chief engineer, restoration engineer of the highest category.
Bldg. 48-50-52 AK, office № 6, Moika Emb.,
Saint-Petersburg 191186, Russia.
E-mail: kalinin_spr@mail.ru

Kalinina, Kamilla
The State Hermitage Museum.
Leading researcher of the Laboratory for scientific restoration
of easel painting of the Department of scientific restoration and conservation.
PhD in Chemical sciences.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg, 190000, Russia.
Phone: 8 (905) 221 95 32; e-mail: kkalinina@mail.ru

Klur, Vera
The State Hermitage Museum.
Restorer of sculpture of the highest category.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg, 190000, Russia

Kolesnikov, Konstantin
The State Museum-Reserve "Pavlovsk".
Restorer.
20 Sadovaya St., Pavlovsk, St. Petersburg, 196621, Russia.
E-mail: teterev57575@mail.ru

Kulikova, Daria
The State Hermitage Museum.
Curator of the collection of the Department
of Western European Applied Arts.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg, 190000, Russia

Kuzmina, Irina
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Head of the Evening drawing classes
at the St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
PhD in Art History, assistant professor.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: irenku@mail.ru

Lapshin, Maxim
The State Hermitage Museum.
Restorer of the Laboratory for scientific restoration
of easel painting of the Department
of scientific restoration and conservation.
PhD in Art History.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg, 190000, Russia.
E-mail: lapshinmax@gmail.com

Makarova, Anastasiia
The State Research Institute for Restoration.
Academic secretary.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014, Russia.
E-mail: aanpilogova@mail.ru

Marinkovich (Shpakovskaya), Svetlana
Interregional Scientific-restoration
and Art Management Department.
Restorer.
Bldg. 1, 24 Kadashevskaya Emb., Moscow 115035, Russia.
E-mail: shpakovskaya.sveta@yandex.ru

Megeneishvili, Nino
Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.
Senior researcher of Department of Funds Protection,
Accounting and Expositions.
Doctor of Philology.
1/3 Merab Aleksidze St., Tbilisi 0193, Georgia
E-mail: ninomegeneishvili@gmail.com

Michri, Marina
The State Hermitage Museum.
Restorer of polychrome wooden sculptures and bone objects
of the highest category of the Department
of Scientific Restoration and Conservation.
34 Dvortsovaya Emb., St Petersburg 190000, Russia.
E-mail: marina-michri@yandex.ru

Mussakhanova, Zhanel
KIMEP University (Kazakhstan Institute of Management,
Economics and Strategic Research).
Senior lecturer of the Department of General Education.
2 Abai Ave., Almaty 050010, Kazakhstan.
E-mail: zhanel1990@gmail.com

Mussakhanova, Madina
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
Professor.
PhD in History, associate professor.
127 Panfilov St., Almaty 050005, Kazakhstan.
E-mail: mussahanova@mail.ru

Myachin, Alexey
Employee of a military unit

Perova, Natalia
The State Museum of the History of Religion.
Restorer of the 2nd category.
14/5 Pochtamtskaya St., St Petersburg 190000, Russia.
E-mail: Perova_natalia@list.ru

Peychev, Dmitry
The State Russian Museum.
Restorer of the Department of Old Russian Painting Conservation.
4 Inzhenernaya St., St Petersburg 191186, Russia

Pinkusova, Tatiana
The Russian Museum of Ethnography.
Specialist of the Department of scientific documentation.
4/1 Inzhenernaya St., St Petersburg 191186, Russia.
E-mail: tasha_pin@mail.ru

Pintelin, Nikolai
The State Research Institute for Restoration.
Researcher.
Bldg. 1, 44 Gastello St., Moscow 107014, Russia.
E-mail: npintelin@yandex.ru

Plieva, Margarita
Head of the regional AIS Department
in the Republic of North Ossetia–Alania,
Head of the regional Branch of the Russian Cultural Society
in the Republic of North Ossetia–Alania.
PhD in Art History.
E-mail: plievamargarita@mail.ru

Podgornaya, Natalia
The National Library of Russia.
Main Specialist of the Scientific Research Laboratory
of the Federal Document Conservation Center.
18 Sadovaya St., St Petersburg, 191069, Russia.
E-mail: conservation@nlr.ru

Poghosyan, Gayane
Institute of Arts of the National Academy of Sciences
of the Republic of Armenia.
Researcher.
State Academy of Fine Arts of Armenia.
Senior lecturer.
PhD in Art History.
24 Marshal Baghramyan Ave., Yerevan 0019, Armenia
E-mail: gayanepoghosyan8787@gmail.com

Sadovnikova, Natalia
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Lecturer of the Department of Engineering Construction.
PhD in Art History.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: nasadovnik@mail.ru

Shemyakova, Yana
Gallery of Contemporary Art "Red Bridge".
Director.
143 6th Armii Emb., Vologda 160000, Russia

Shilov, Valery
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Professor.
PhD in Art History, associate professor.
E-mail: shilov-313@yandex.ru

Silina, Olga
Dionysiy Frescoes Museum, the Branch of Kirillo-Belozersky
State Historical, Architectural and Art Museum-Reserve.
The leading methodologist of the department of excursion and methodical work.
PhD in Art History.
8 Kargopolskay St., Ferapontovo, Kirillov, Vologda Region, 161120, Russia.
E-mail: Silina.mfd@gmail.com

Smirnova, Polina
The Grabar Art Conservation Center.
Expert on technical and technological expertise of art objects
of the highest category
Bldg. 6, 17 Radio St., Moscow 105005, Russia.
E-mail: g.n.gorohova@grabar.ru

Solovieva, Daria
The Grabar Art Conservation Center.
Expert on technical and technological expertise of art objects
of the Department of physical and chemical research.
E-mail: solovyeva.darya.a@gmail.com

Tavadze, Shorena
Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts.
Senior researcher of the Laboratory of Conservation and Restoration.
PhD in Art History.
1/3 Merab Aleksidze St., Tbilisi 0193, Georgia.
E-mail: tavadze@hotmail.com

Tong Xinyuan
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Restorer of the 3d Category, teacher of the Department of Painting Restoration.
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia.
E-mail: tongxinyuan0405@gmail.com

Trepova, Ekaterina
The National Library of Russia.
Leading Researcher of the Scientific Research Laboratory
of the Federal Document Conservation Center.
PhD in Technical Sciences.
18 Sadovaya St., St Petersburg, 191069.
E-mail: k.trepova@gmail.com

Tsvetaeva, Polina
The State Museum-Reserve “Pavlovsk”.
Restorer.
20 Sadovaya St., Pavlovsk, St. Petersburg, 196621, Russia.
E-mail: polinatcvetaeva@mail.ru

Содержание

Бобров Ю. Г.

Сохранение изменчивого: будущее реставрации 3

Антропова И. А., Пейчев Д. Г.

Икона «Святой Николай Чудотворец, с житием»
из села Матигоры в собрании Русского музея:
материалы предварительного исследования 12

Пейчев Д. Г.

Особенности техники живописи
на иконе «Святой Николай Чудотворец, с житием»
из Матигор: взгляд реставратора 21

Давыдова Л. И., Клур В. А.

Научно-реставрационная работа
по сохранению античной скульптуры Эрмитажа
в 2018—2023 годах 26

Лапшин М. В.

«Венера и Амур» Лукаса Кранаха Старшего:
исследования и реставрация. 32

Подгорная Н. И., Трепова Е. С.

Предреставрационное обследование
и разработка программы консервации
книги «L'Histoire Naturelle» из коллекции «Россика»
Российской национальной библиотеки 40

Маринкович (Шпаковская) С. Е.

Опыт реконструкции утраченных икон XVIII века
из Апостольского иконостаса Смоленского собора
Новодевичьего монастыря в Москве 45

Пинкусова Т. В.

Изразцовая печь второй половины XVIII века
из коллекции Российского этнографического музея.
История поступления, реставрации
и экспонирования памятника 55

Цветаева П. Е., Колесников К. Н.

Реставрация картины Каспара Нетшера
«Дама с пажом».
Применение итальянской системы
фиксации деревянной основы. 63

Трепова Е. С., Исаева Е. Д.

Опыт использования аэрозолей
для удаления материалов с клеящим подслоем 70

Соловьева Д. А., Бурцева И. В.

О некоторых особенностях пигментного состава
живописи русских художников первой половины XX века 77

Бобров Ф. Ю., Перова Н. Д.

Методики консолидации
деструктированной древесины основы живописи.
Сравнительный анализ 89

Дорохов В. Б., Макарова А. С., Пинтелин Н. Ю.

Предварительные результаты оценки эффективности
зимних укрытий для каменной скульптуры,
экспонирующейся под открытым небом. 98

Калинин В. А.

Памятник Юрию Гагарину в Москве
(по результатам исследований 2021—2022 годов) 107

Калинина К. Б., Мичри М. В., Куликова Д. А.

К вопросу выявления технологий изготовления
коромандельских ширм: исследование панелей полушкафа
из собрания Государственного Эрмитажа (Франция, XVIII в.) 116

**Смирнова П. Ю., Бодунова И. В., Соловьева Д. А.,
Бурцева И. В., Горбачева Г. А.**

Физико-химические исследования и реставрация
шкатулки парфюмерно-косметического производства
Товарищества «Брокар и Ко». 123

Мегенеишвили Н. А., Тавадзе Ш. Д.

Особенности комплексного исследования фрагментированных рукописей, выполненных на пергаменте 129

Тун Синьюань

Исследование и реставрация картины «Портрет Ермака» 137

Мусаханова М. З., Мусаханова Ж. М.

Музейное описание традиционной одежды казахов, содержащей орнаментику (по коллекции Центрального государственного музея Республики Казахстан) 147

Арутюнян Ю. И.

Романское монументальное искусство Каталонии: современные подходы к визуальному «воссозданию целостности памятника» 154

Плиева М. Г.

Фрески Нузальского храма XIII—XIV веков в Северной Осетии. Изучение и реставрация 161

Погосян Г. Р.

Композиционные схемы настенных росписей Эребуни (по сохраненным фрагментам) 168

Чебан А. Н., Мячин А. П.

Церковь Святого Стефана (Новая Митрополия), Болгария, Несебыр (Несебр) 174

Фомин И. В.

Обеспечение сохранности памятников архитектуры с настенными росписями в условиях природных аномалий 180

Дьяконова Ю. Б.

«Карусель» Василия Рождественского. Исследование малоизвестной ранней картины художника 187

Ивановская В. И.

Сохранение аутентичности церковного интерьера синодального периода: коллизия теории и практики 194

Кузьмина И. Б.

Классические закономерности
в древних церковных памятниках 197

Силина О. В.

Исследование композиции «Страшный суд»
в стенописи собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря 205

Шилов В. С.

Эпизоды из русской истории в стенописи 1705—1707 годов
ярославской церкви Николы в Меленках.
Эволюция иконографии композиции
«Сретение иконы Владимирской Богоматери» 211

Шемякова Я. В.

Сюжет Апокалипсиса
в стенописи паперти Успенского собора
Кирилло-Белозерского монастыря.
К вопросу об иконографических источниках. 222

Хоустек В. В.

Деревянная галерея по проекту Н. Н. Ковригина
в саду Санкт-Петербургского Николаевского
сиротского института 231

Садовникова Н. В.

Скульптура в русских усадебных парках. 236

Об авторах 243

Contents

Bobrov, Yury

Preservation of the Changeable: The Future of Restoration. 3

Antropova, Irina; Peychev, Dmitry

Conclusion of a Preliminary Research of the Icon
Named "St Nicholas The Wonderworker,
with the Scenes of His Life" from Village Matigory in the Collection
of The Russian Museum 12

Peychev, Dmitry

Features of the Painting Technique
of the Icon "St Nicholas the Wonderworker, with the Scenes of His Life"
from Matigory: The Restorer's View 21

Davydova, Liudmila; Klur, Vera

Scientific and Restoration Work on Preservation
of the Antique Sculptures of the Hermitage in 2018—2023 26

Lapshin, Maxim

Lucas Cranach the Elder's "Venus and Cupid":
Technical Study and Restoration. 32

Podgornaya, Natalia; Trepova, Ekaterina

Pre-restoration Survey
and Development of the Conservation Program
of the Book "L'Histoire Naturelle" from the "Rossika" Collection
of the National Library of Russia. 40

Marinkovich (Shpakovskaya), Svetlana

The Experience of Reconstruction of Lost Icons of the 18th Century
from the Apostolic Iconostasis of the Smolensk Cathedral
of the Novodevichy Convent in Moscow 45

Pinkusova, Tatiana

The Tiled Stove of the Second Half of the 18th Century
from the Collection of the Russian Museum of Ethnography.
Entry, Restoration and Display Case of the Monument 55

Tsvetaeva, Polina; Kolesnikov, Konstantin

Restoration of the Painting "Lady with a Page"
by Caspar Netscher. Application
of the Italian Fastening System of the Wooden Base 63

Trepova, Ekaterina; Isaeva, Ekaterina

Experience in Using Aerosols
for Removing Materials with Adhesive Sublayer 70

Solovieva, Daria; Burtseva, Irina

Some Features of the Pigment Composition
in Painting of Russian Artists in the First Half of the 20th Century 77

Bobrov, Philipp; Perova, Natalia

Comparative Analysis of Methods
of Consolidation of Degraded Wood. 89

Dorokhov, Victor; Makarova, Anastasiia; Pintelin, Nikolai

Preliminary Results of Evaluation of the Effectiveness
of Winter Shelters for an Outdoor Stone Sculpture 98

Kalinin, Valerii

Monument to Yuri Gagarin in Moscow
(Based on Research Results of 2021—2022) 107

Kalinina, Kamilla; Michri, Marina; Kulikova, Daria

Identifying Technologies for the Manufacture
of Coromandel Screens: Study of Panels on the Half-cabinet
from the Collection of the State Hermitage Museum
(France, the 18th Century) 116

**Smirnova, Polina; Bodunova, Inga; Solovieva, Daria;
Burtseva, Irina; Gorbacheva, Galina**

Physical and Chemical Research and Restoration of the Casket
by Perfume and Cosmetic Production of "Brocard and Co" Partnership 123

Megeneishvili, Nino; Tavadze, Shorena

Features of the Comprehensive Study
of Fragmentary Manuscripts Made on Parchment. 129

Tong Xinyuan
Research and Restoration
of the Painting "Portrait of Yermak". 137

Mussakhanova, Madina; Mussakhanova, Zhanel
Museum Description of Kazakh Traditional Clothing
Containing Ornament (Based on Collection of Central State Museum
of the Republic of Kazakhstan) 147

Arutyunyan, Yulia
Romanesque Monumental Art of Catalonia:
Modern Approaches to Visual Recreating
the Integrity of the Monument 154

Plieva, Margarita
Frescoes of the Nuzala Temple of the 13th–14th Centuries
in North Ossetia. Study and Restoration 161

Poghosyan, Gayane
Composition Schemes of Erebuni Wall Paintings
(Based on Preserved Fragments) 168

Cheban, Anika; Myachin, Alexey
St Stephen's Church (New Metropolia),
Bulgaria, Nessebar 174

Fomin, Igor
Ensuring the Preservation of Architectural Monuments
with Wall Paintings in Conditions of Natural Anomalies. 180

Dyakonova, Yulia
Study of an Early Little-known Canvas "Carousel"
by Vassily Rozhdestvensky 187

Ivanovskaya, Vera
Authentic Orthodox Church Interior of the Synodal Period:
Its Preservation in Theory and Practice 194

Kuzmina, Irina
Classical Patterns in Old Church Monuments. 197

Silina, Olga
Study of Composition "The Last Judgment"
in the Wall Painting of the Cathedral of the Nativity of the Virgin,
the Ferapontov Monastery 205

Shilov, Valery

Episodes from Russian History in the Wall Paintings of 1705—1707
in the Yaroslavl Church of St Nicholas in Melenki.
The Iconographic Evolution of the Composition
“Presentation of the Icon of the Vladimir Mother of God” 211

Shemyakova, Yana

The Plot of the Apocalypse in the Wall Painting
of the Porch of the Assumption Cathedral
of the Kirillo-Belozersky Monastery.
On the Issue of Iconographic Sources. 222

Houstek, Valeriia

Wooden Gallery Designed by N. Kovrigin in the Garden
of the St Petersburg Nikolaevsky Orphan Institute 231

Sadovnikova, Natalia

Sculptures in Russian Manor Gardens 236

About authors 250

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

Научное издание

Сохранение культурного наследия. Изобразительные искусства. Исследования и реставрация

Материалы V Международной научно-практической конференции
Санкт-Петербург, 20–22 ноября 2023 года

Научный редактор **Ю. Г. Бобров**	Scientific editor **Yuri Bobrov**
Составитель **С. А. Елезова**	Compiler **Sofia Elezova**
Редактор русского текста **М. О. Прилуцка**	Editor of the Russian version **Mariya Prilutskaya**
Редактор английского текста **Г. М. Амирова**	Editor of the English version **Gulnaz Amirova**
Оформление обложки и обработка иллюстраций: **А. В. Уварова**	Design: **Tatiana Bugaets,** **Anna Uvarova**
Макет и верстка: **Т. А. Бугаец**	Computer layout: **Tatiana Bugaets**

На обложке: «Голова грека», ГЭ и фрагмент изразца, РЭМ

Подписано в печать 24.12.2024. Тираж 100. Объем 17,2 уч.-изд. л. Заказ 4115.
Подготовлено к печати и отпечатано в издательско-полиграфическом отделе
Санкт-Петербургской академии художеств
199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17; www.repin-book.ru
17 Universitetskaya Emb., St Petersburg 199034, Russia
ArtsAcademyConf@gmail.com