

Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла»¹

Произведение венецианского живописца исполнено масляными красками на крупнозернистом полотне значительного размера – 189,5×328 см, состоящем из двух почти идентичных горизонтальных полос саржевого плетения шириной 93,5–95,5 см, соединенных швом. Возможности ручного ткацкого станка ограничивались по ширине примерно метром, поэтому составные основы для большеформатных картин у старых мастеров были привычным делом [10, р. 37; 11, р. 101]. Картина обрезана с трех сторон, авторские кромки отсутствуют. Оригинальная основа дублирована на новый льняной холст полотняного плетения еще в XIX в. Возможность обратиться к архивным сведениям по реставрации в Эрмитаже в сочетании с большой долей везения позволили восстановить важные исторические детали той работы. Выяснилось, что дублированием картины занимался Федор Табунцов, возглавлявший эрмитажную техническую реставрацию в 1846–1861 гг. [3, с. 64]. Им составлена смета на реставрацию 92 картин, среди которых значится и «Обращение Св. Павла 68,5 футов, требующая дублирования и живописного исправления» за 98 рублей и 91 ко-

пейку серебром [1, л. 61]. Вряд ли он один дублировал такое большое полотно, вероятнее всего, привлекались и помощники. Попутно отметим, что эрмитажные реставраторы XIX в. выполняли свою работу, в том числе и самую сложную, с феноменальной скоростью. Рапорт хранителя галереи Ф. А. Бруни о необходимости реставрировать упомянутые в реестре Табунцова 92 картины на имя обер-гофмаршала А. П. Шувалова составлен 9 июня 1850 года [1, л. 60]. А уже 28 сентября 1850 г. в его рапорте обер-гофмейстеру В. Д. Олсуфьеву говорится о завершении реставрационных работ, включавших переводы, паркетаж, дублирования, расчистки, покрытие новым лаком и живописные исправления [1, л. 76]. Федор Табунцов оценил все реставрационные мероприятия в 2296 руб. 40 коп. серебром и «сполна» получил запрошенные деньги 29 ноября 1850 г. [1, л. 65]. Следует добавить, что дублировка 1850 г. проведена качественно, сцепление между холстами прочное, лишь по краям возникли легкоустраняемые расслоения (наибольший размер 3×0,5 см).

С момента последней реставрации картины, зафиксированной в реставра-

134 Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration : Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018.



1. Общий вид картины Паоло Веронезе «Обращение Савла». До реставрации

ционном протоколе, прошло 50 лет. В 1965–1966 гг. в Эрмитаже А. В. Брянцев местно укреплял отставания красочного слоя и грунта, менял старый пластырь на тыльной стороне, восстановил старый лак, покрыл картину новым лаком и восполнил утраты живописи [2, л. 2].

Проблему представляла средняя горизонтальная планка крестовины, которая выгнулась в сторону картины и вызвала легкую деформацию основы. Вынуть и заменить дефектную планку, не снимая картины с подрамника, было невозможно. Коротко обрезанные кромки дублировочного холста не позволяли повторно натянуть картину. Так возникла необходимость в подведении новых реставрационных кромок.

Но основное препятствие на пути восприятия произведения создавала не деформация основы, а толстые

слои изменившихся в тоне, помутневших поздних лаков и записей, нивелировавших динамичную авторскую фактуру и погасивших за счет своего желто-коричневого оттенка глубокую, живую цветовую гамму. А ведь исключительная страсть к насыщенности и разнообразию пигментов отличала Веронезе даже среди прославленных колористов столицы Республики Святого Марка [8, р. 77; 11, р. 92]. Богатство палитры зеленых оттенков особенно нуждалось в существенной корректировке. Колорит деревьев, травы, зеленых драпировок и других деталей под деструктурированными темными лаками и широко перекрывающими разновременными записями приобрел неопределенный черно-коричневый оттенок. Вопросы раскрытия картины от позднейших дополнений, возвращения



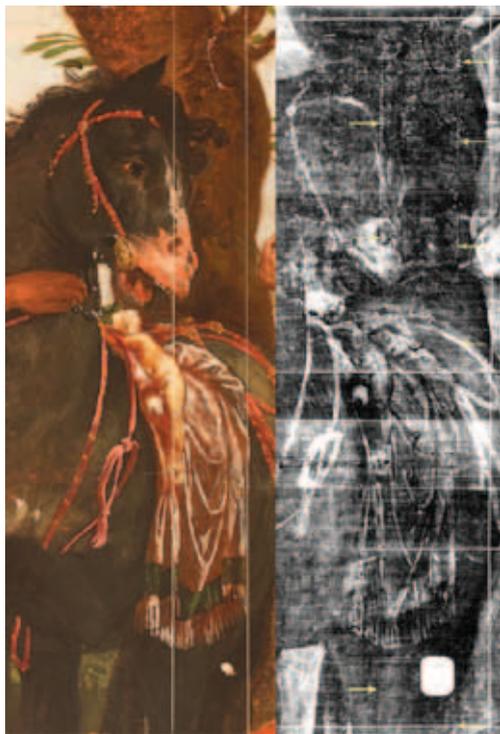
2. Общий вид картины Паоло Веронезе «Обращение Савла»
После раскрытия с контрольными участками

ей первоначального облика поднимались, обсуждались и получали одобрение на эрмитажных Реставрационных комиссиях в 2014–2015 гг., особенно благодаря энергии и заинтересованности хранителя венецианской живописи И. С. Артемьевой.

К запланированной работе приступили в мае 2015 г., когда из экспозиции произведение переместили в реставрационную лабораторию для проведения исследований и последующей реставрации. Определилась рабочая программа и состав исполнителей проекта: художники-реставраторы В. А. Коробов (руководитель), А. В. Цветков и автор данного сообщения. В первую очередь следовало провести исследования и определить состояние сохранности авторской живописи, изучить стратиграфию,

пигменты и связующее, применявшееся в живописи, понять состав покровных лаков и поздних записей. В Лаборатории реставрации станковой живописи составлено подробное описание состояния сохранности, проведены визуальные исследования, фотооптические исследования видимой люминесценции под воздействием УФ-излучения, ИК-рефлектография сканирующей камерой *Osiris* (ответственный А. В. Цветков). Также выполнены технико-технологические исследования с отбором проб на определение покровных лаков и пигментного состава художественной палитры. Изучение проводилось старшим научным сотрудником Отдела реставрации кандидатом химических наук К. Б. Калининой на электронном микроскопе *Hitachi TM 3000* с энергодиспер-

136 Лапшин М. В. Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration : Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 134–149



3. Рентгенограмма фрагмента картины со следом вертикального бруска авторского подрамника и его схематичное изображение

сионным микроанализатором, а также с помощью методов микрохимических тестов. Микрофотосъемка осуществлена с использованием стереомикроскопа *Zeiss Stemi-2000* и поляризационного микроскопа *Zeiss AXIO Scope. A1*. На газовом хромато-масс-спектрометре *Agilent 7890B/5977* проанализирован состав органических материалов покровного лака и связующего. При активном содействии Отдела научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа специалистами С. В. Хавриным и К. С. Чугнуовой осуществлено полное рентгенографическое исследование картины. К началу

осени 2015 г. был собран обширный исследовательский материал, послуживший также веским этическим основанием для выполнения операций по возвращению картине «Обращение Савла» возможного авторского звучания.

Как известно, информация, прямо помогающая практическому реставрационному процессу, не ограничивается сбором данных только о состоянии сохранности авторских слоев под записями, утратах или иных повреждениях. Особую пользу для реставраторов имеет именно весь корпус сведений по живописной технике, материалам, авторским переделкам и последовательности организации изобразительной плоскости холста. Их осмысление наиболее продуктивно и способствует формированию целостного восприятия подлинника и позволяет строить предположения о возможных изменениях живописного произведения в процессе реставрации, помогая спланировать последовательность реставрационных действий и степень вмешательства в структуру оригинала. Так, полное рентгенографирование произведения перед началом реставрации позволило не только лучше оценить состояние его сохранности, но и понять, насколько виртуозно мастер выстроил монументальную сцену. Известный прежде всего как блестящий колорист, Паоло Веронезе был и непревзойденным рисовальщиком, чьи смелые рисунки часто отражали поиски пластического выражения будущих композиций. Несмотря на то, что графическое наследие художника обширно, зарисовки, которые можно было бы связать с «Обращением Савла», неизвестны. Нет оснований

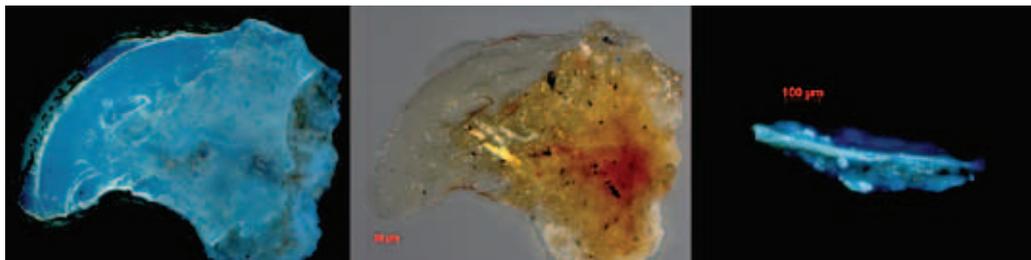


4. Виртуальная реконструкция возможного оригинального формата произведения и расположения планок подрамника

предполагать, что такого материала не было и живописец организовал на холсте изначального размера 1,9×3,6 м всю сцену без предварительной подготовки². Более того, эрмитажная картина, очевидно, была тщательно спланирована. Вполне могли существовать как законченные графические листы, расчерченные на квадраты для последующего переноса на холст, так и живописные эскизы [11, р. 17]. Имея рентгенограмму, даже при отсутствии рисунков и эскизов легко понять, что Веронезе безошибочно разместил всех персонажей сложно-устроенной многофигурной постановки, а значит, с самого начала знал, что он собирается делать. К тому же, художник писал на новом холсте, а не приспособлял частично использованный – сле-

дов другого изображения, лежащего ниже, обнаружено не было, не видно на рентгене и кардинальных изменений существующего композиционного решения, какие встречаются на некоторых картинах художника. «Я пишу и компоную фигуры», – с достоинством отвечал вызванный на заседание священного трибунала инквизиции 18 июля 1573 г. Паоло Кальяри на вопрос о его профессии [7, с. 246]. Умение Веронезе легко и уверенно располагать в формате фигуры необходимых пропорций в нужных местах на начальном этапе работы над полотном отмечено и Марко Боскини (*Marco Boschini*, 1613–1678) со ссылкой на внука художника [9, р. 102]. В свою очередь материал, которым художник намечал рисунок для картины «Обращение

138 *Лапшин М. В.* Исследование и реставрация картины Паоло Веронезе «Обращение Савла» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация = Preservation of Cultural Heritage. Research and Restoration : Мат-лы II Междунар. конф. в рамках V Международного культурного форума, СПб. 1–3 декабря 2016 г. / Сост. Ю. Г. Бобров. СПб. : Институт имени И. Е. Репина, 2018. С. 134–149

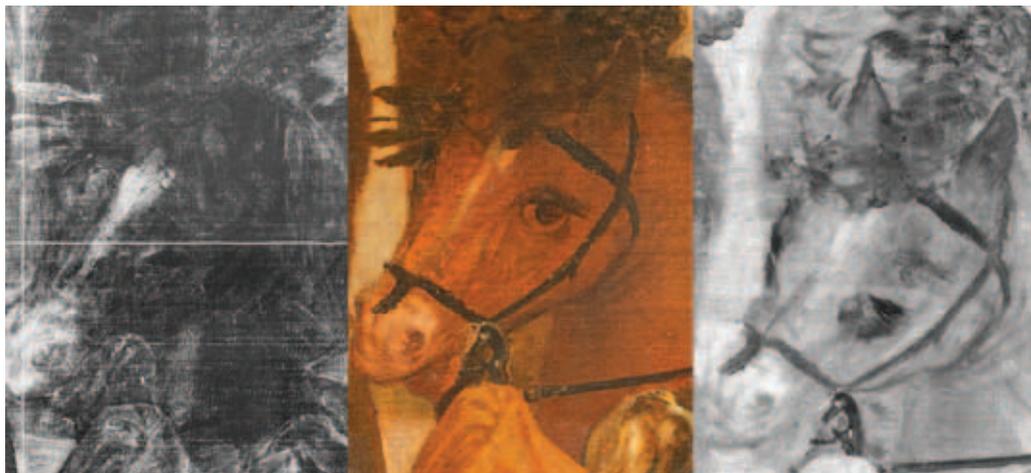


5. Микропроба пигментированного лака в УФ-излучении, видимом свете и в УФ-излучении в поперечной плоскости, где видны 4 слоя, имеющие различную люминесценцию

Савла», не отобразился на инфракрасной рефлектограмме, и о нем остается судить лишь косвенно. Возможно, его не видно сквозь плотный красочный слой либо художник рисовал в основном кистью. Достаточно вспомнить, что именно венецианской школе XVI в. принадлежало открытие революционного приема создания художественной формы цветом. Предварительный точный рисунок заменила работа красками, когда объемы и формы рождались прямо под кистью мастера [5, с. 227]. Но даже несмотря на наше знание о живописном понимании рисунка венецианцами, их пренебрежении сухой скованностью картона, такая свобода исполнения неизменно производит сильное впечатление. Все же, опираясь на ИК-съемку, возможно составить некоторое представление о вариативности приемов нанесения рисунка. Художник вполне мог создать легкий графический набросок, впоследствии усиленный подвижной, достаточно разбавленной краской или смесями красок необходимого цвета. При этом рисунок должен был остаться деликатным прологом, не сковывающим свободу будущей живописи лишними подробностями. Мягкие, сделанные с разным нажимом

линии, которые могут быть кистевым подготовительным рисунком, видны слева на изображении ног белого коня, справа – на изображении обуви всадника в желтом панцире и красном плаще. Кроме того, ИК-изображение показало, что первоначально пальцы его ноги заканчивались ниже, имели более вытянутые пропорции. Напротив, темные, словно провололочные следы, возможно, от сухого материала – угля, черного мела, а может быть, и тонкой кисти – читаются слева на изображении бегущей бело-рыжей собаки, латах всадника и хвосте его гнедой лошади.

Также рентгенограмма позволила еще острее ощутить внутреннюю вибрацию, абстрактную красоту и мощь авторской фактуры. Сочетание стремительных ударов жесткой щетинной кисти, рельефного текучего мазка и деталей, прочерченных черенком прямо по сырой краске, указывают на то, что картина писалась быстро. Так, контурная линия, возникшая при снятии жестким инструментом свежего слоя живописи, участвует в проработке изображения светло-желтой сандали на ноге фигуры, обрезанной левым краем картины. Объем ноги всадника на белой лошади



6. Фрагмент картины с изображением гнедого коня до реставрации: рентгенограмма, съемка в видимом свете и инфракрасная рефлектограмма
Исследования выявили изображение пары глаз, скрытое под записью

слева, границу перевязи для ножен, переброшенной через правое плечо повернутого спиной к зрителю воина, узор на доспехе, защищающем правую голень другого воина (оба персонажа расположены за Савлом) художник чертит по сырому. Но особенно эффектно таким приемом подчеркнут декор шлема и желтого панциря всадника на серо-пегом коне в правой части картины. В литературе общим местом в описании композиции стали метафоры водоворота [6, с. 81] и взрыва, центром которого становится фигура упавшего с коня Савла. Судя по рентгенограмме, на «пиротехнический» эффект от сцены работает и сам «фейерверк» взрывающейся краски, запущенный на холсте по воле живописца.

Авторские переделки на картине носят уточняющий характер, а значит, большинство существенных корректировок совершалось на начальной стадии композиционного построения рисунка.

Вместе с тем художник свободно вносил некоторые изменения в картину там, где его что-то не устраивало, переписывая отдельные детали по уже высохшему слою живописи. Первоначально, как показало инфракрасное исследование, изображение крупы скачущей серой лошади в левой половине картины частично скрывала свободно развевающаяся попона, от которой художник впоследствии отказался. Попутно следует заметить, что «визуально благополучные» задние ноги лошади с разработанной светотеневой моделировкой на ИК-изображении выглядят черными и плоскими, словно перекрытыми записью, либо написанными по сильно поглощающей лучи подкладке. Следы авторских переделок можно наблюдать и в центральной части композиции: на изображении складок розового плаща воина в красном панцире, седле вороного коня, с которого упал ослепленный божественным

светом Савл, шлемах и одеждах расположенных за ним двух фигур. Но наиболее интересны, пожалуй, изменения в изображении красного плаща и гнедой лошади в правой верхней четверти картины. Отчасти эти пентименти видны и невооруженным глазом: был уменьшен красный плащ всадника в желтом панцире на серо-пегом коне справа, слева за ним увеличилась масса шеи гнедой лошади, на фоне которой появилась кисть левой руки наездника, натянувшая узду. Положение головы названной выше гнедой тоже немного менялось, и благодаря этому в ИК-диапазоне можно наблюдать вторую пару ушей. Но то, что половина конской морды находится под записью, которая скрывает первоначальное изображение глаз животного, оказалось сюрпризом и отчетливо обозначилось лишь на рентгене и ИК. Грустное выражение второй, видимой пары глаз к оригиналу отношения не имеет – это позднейшая запись, лежащая в верхних лаковых слоях.

Проявились в ходе исследований и другие детали, скрытые под записями или ставшие визуально более прозрачными. На рентгеновском снимке под густой, почти черной закраской обозначились оригинальные звенья кольчуги и иная светотеневая моделировка шлема воина, сдерживающего вороного коня Савла. Снимки показали преобразования в рисунке левого плеча лежащего Савла, изменения формы носа, предплечья и кисти бегущей в правом нижнем углу фигуры в желтом плаще. Зазвучали и скрытые под темно-коричневыми глухими записями зеленые участки живописи, позволяя представить ясную

и определенную цветотональную аранжировку оригинала.

Кроме характерной волнообразной деформации нитей основы, возникающей при натяжке холста (видна по верхнему и частично по нижнему краю), рентгенограмма показала след от вертикального бруска средника первоначального подрамника шириной 11,5 см. Благодаря содержанию свинцовых белил, почти незаметные невооруженным глазом рельефные излишки имприматуры, возникшие при нанесении, стали хорошо видны на рентгенограмме в местах, где холст касался подрамника. Такой отпечаток получается, когда, грунтуя или покрывая имприматурой, мастер надавливает на холст, как правило, уже начавший провисать, и задевает инструментом – кистью, специальным ножом или шпателем – за планки подрамника. Также по верхнему и нижнему краю картины можно рассмотреть пропечатавшиеся следы горизонтальных планок старого подрамника шириной 11 и 10 см соответственно.

Трудно переоценить значение этой находки, позволившей сделать определенные выводы о первоначальном размере картины и ее композиционном построении. Даже специалисты, знающие, что «Обращение Савла» было обрезано с трех сторон, вероятно, еще в XVII в., привыкнув за многие годы к полотну на постоянной экспозиции, начинают прочно ассоциировать существующий вид с авторским. Обретаемая таким образом «оригинальная» кадровость композиции, когда находящимся в «динамическом разнообразии пространственных положений действующим лицам» [6, с. 81] не хватает места внутри формата и они

оказываются выброшенными за его пределы [4], считается одним из видимых достоинств полотна. Обрез краев картины по фигурам в общем-то в случайных местах получает новый ценностный статус, оказываясь предвестником приемов искусства барокко [4].

Но если ориентироваться на след от подрамника, становится ясно, что первоначально фигуры по боковым сторонам свободнее чувствовали себя в формате, а картина имела иные пропорции и была как минимум на 36 см длиннее. Исходя из ширины оригинальных брусков подрамника, составлявшей 11–11,5 см, «Обращение Савла», по самым скромным подсчетам, лишилось 11 см слева, 25 см справа и 1 см внизу. Следовательно, размер картины должен был быть не менее 191×364 см вместо существующих 189,5×328 см. Можно, конечно, возразить, что автор волен как угодно поступить со своим произведением: вносить изменения на любом этапе, резать на части или уничтожить полностью, но представить Веронезе снимающим с подрамника готовую, просохшую картину и кромсающим ее в поисках «более острого» формального решения уже довольно сложно. И вообще, доведение композиции «с помощью ножниц» всякий художник-монументалист, а тем более мастер уровня Веронезе, умевший организовывать любой формат, вероятно, почитал бы недостойным. А, судя по следу от подрамника, нынешний вид полотна мог возникнуть только таким способом, прямо указывая на то, что размер уменьшился в ходе одной из ранних реставраций, когда менялись владельцы и условия существования картины. Оста-

ется лишь сожалеть, что композиция заметно обеднела, а фрагменты драгоценной живописи Веронезе оказались навсегда утрачены.

В целом, опираясь на визуальный анализ и данные исследований, можно заключить, что судьба памятника не была благополучной. Кроме уже отмеченных выше отрезков холста по боковым сторонам следует указать на два крупных фигурных прорыва слева на изображении воина в красном панцире, который хватает под уздцы метнувшегося вороного коня (размер 68 см) и справа вверху на изображении шеи серо-пегего коня (28 см). На изображении ступни правой ноги Савла – след неизвестного химически активного вещества, обесцветившего живопись (10,5 см). Возможно, это жесткий растворитель, случайно попавший туда в процессе ранней расчистки и не замеченный вовремя, который бесконтрольно воздействовал на красочный слой. При внимательном осмотре открывается большое количество различных утрат, как значительных (до 6 см длиной), так и совсем мелких точечных выкросшек и потертостей. Видны по всей поверхности картины и реставрационные дополнения авторского красочного слоя. Так, необходимо выделить множественные разновременные записи на изображении неба в левой половине картины, стволов деревьев, на местах прорывов, в центральной части на изображении вороного коня и справа на руках и лице фигуры в желтом плаще, а также реставрационные корректировки утрат по всей длине шва. Некоторые записи особенно четко документируются в ИК-диапазоне. Например, в левом

нижнем углу отчетливо улавливается крупная клиновидной формы пропись, перекрывающая утрату, рядом – широкая темная правка, почти полностью скрывшая изображение бегущей коричневой собаки, а также широкие плотные записи, перекрывающие шов на изображении спины фигуры, расположенной за Савлом. Отраднo, что старые реставрационные записи в ряде случаев лежат значительно шире утрат, скрывая вполне сохранные живописные фрагменты. Несмотря на значительные размеры и количество, сами утраты не разрушают визуальное восприятие авторского замысла, во многом благодаря объединяющей силе умбристой имприматуры, работающей подобно нейтральной тонировке, и при необходимости подлежат деликатному восстановлению. Исследование видимой люминесценции лака под воздействием УФ-излучения выявило плотные, густые пленки, под которыми нижележащее изображение едва проступало, подтвердив необходимость проведения операций по постепенному утоньшению поздних покровных слоев. На ИК-рефлектограмме сразу стало заметно, что темные неопределенные детали листвы и зеленых тканей получили на снимке объемное наполнение, указав реставраторам на хорошую сохранность авторской живописи под записями в этих местах. Важно подчеркнуть, что предреставрационное оптико-физическое изучение картины позволило также подтвердить обнадеживающие предположения о вполне благополучном состоянии сохранности полотна, учитывая все невзгоды, выпавшие на его историю.

Далее следует сказать несколько слов о результатах анализа материалов и техники живописи Веронезе. В ходе исследований выяснился состав наполнителей грунта визуально светло-охристого цвета, представлявший собой смесь клея, гипса и алюмосиликатов кальция и магния. Нанесенный тонким слоем, грунт, заполняя лакуны между нитями, не скрывал, а лишь выравнивал льняную основу, позволяя живописцу использовать ее выразительную фактуру. Как известно, в этом был и практический смысл – грунт малой толщины меньше склонен к появлению осыпей и кракелюра, особенно при сворачивании полотна в случае транспортировки. Грунт, в свою очередь, перекрыт плотным слоем имприматуры теплого коричневого цвета, содержащим в разном соотношении свинцовые белила и умбру на льняном масляном связующем. Здесь эрмитажная картина демонстрирует явное сходство в подготовке холста под живопись с четырьмя другими произведениями позднего периода творчества художника – «Аллегориями Любви» из Национальной галереи в Лондоне (NG 1318, 1324-6), датированными 1570 г. [10, р. 40–41]. Веронезе, решавший сложные живописные и композиционные задачи на всем протяжении художественной карьеры, свободно экспериментировал с цветными грунтами и цветом имприматуры. На поздний период творчества мастера приходится знаковые изменения в технике живописи итальянских художников, в частности распространение темного грунта. Веронезе, активно работавший на протяжении 1580-х гг. (он скоропостижно умер в 1588 г.), не мог оставаться в стороне

от новых веяний. В этой связи следует сказать об уже довольно темном цвете имприматуры, создающей драматический эффект картины «Обращение Савла», которую хранитель датирует около 1583–1585 гг.

Изучение состава наполнителей красочных слоев выявило следующий ряд пигментов: палитру синих представляют натуральный ультрамарин, индиго и азурит. Киноварь, красная охра, свинцовый сурик отвечают за красные пигменты, зеленые представлены ярь-медянкой и зеленым земляным железосодержащим пигментом. Желтые определены как охра, аурипигмент и свинцово-оловянная желтая II типа, также художник использовал коричневый земляной железосодержащий пигмент, свинцовые белила, доломит, мел, жженую кость и уголь. Применял Веронезе и столь любимый венецианцами добываемый из кошенили органический карминовый лак, высаженный на гидроокись алюминия. Этот пигмент с добавлением различного количества свинцовых белил присутствует, например, в клубящемся плаще воина, который сдерживает вороного коня, карминовой сбруе животного и в живописной смеси с натуральным ультрамарином – в изображении светло-фиолетовых облаков в верхней части неба. Ярко-синий панцирь Савла написан по белильной подкладке смесями лазурита, ультрамарина с различным количеством свинцовых белил. Цветовое наполнение листвы деревьев и трав происходит за счет сочетаний резината меди (ярь-медянки), свинцово-оловянной желтой II типа, железосодержащего зеленого

земляного пигмента, свинцовых белил, отдельных включений ультрамарина, азурита, доломита, охры и жженой кости. Шлифы ясно показали не только обычную для ярь-медянки деградацию верхних слоев, но и лежащую выше запись из смеси железосодержащего пигмента, мела, свинцовых белил с большим количеством масляного связующего, которую, чтобы проявить по возможности глубину вариаций авторских зеленых оттенков, предстояло сильно утоньшить в ходе реставрации. Изучение стратиграфии перед началом раскрытия позволило реставраторам получить дополнительную информацию и лучше разобраться в последовательности и приемах художника, способствуя более точной дифференциации подлинного и привнесенного в процессе работы. Проанализированные пробы лакового покрытия показали присутствие в верхних слоях даммары и мастикса, в нижних – сильно деградированной канифоли, асфальтовой краски и масла, потерявших свои оптические свойства и визуально изрядно покоричневевших – изменившихся в цвете и тоне. Видимая УФ-люминесценция лака имела плотный, почти непрозрачный бело-голубой оттенок. Исследование пробы лака в УФ-области спектра в поперечной плоскости позволило идентифицировать четыре отдельных слоя, имеющих различную люминесценцию и толщину. Понимание ситуации хотя и обнадеживало, но не позволяло расслабляться. Многослойность, различные компоненты, входившие в состав, и все-таки 6 квадратных метров площади картинны прямо указывали ис-

полнителям на то, что для проведения постепенного послойного утоньшения лаковых пленок и удаления записей потребуется много усилий, а участки живописи с высокой, выраженной фактурой неизбежно усложнят и замедлят этот процесс.

Согласно программе проведения работ, пункты которой поступательно утверждались реставрационными комиссиями и рабочими группами Эрмитажа, после завершения всесторонних исследований и проведения необходимых консервационных мероприятий по устранению расслоений между авторским и дублировочным холстом реставраторы могли приступить к заданию по раскрытию картины. Перед началом этой операции старый лак был регенерирован по всей поверхности методом Петтенкофера. Методика утоньшения и выравнивания лаков отработывалась на трех пробных участках: слева в верхней части на изображении неба и справа на передней ноге коня и бегущей фигуре в желтом плаще. Для утоньшения поздних лаков оптимальным оказался состав из этилового спирта и пинена в соотношении 1:2, и после обсуждения на рабочей группе было принято решение о послойном утоньшении лака по отработанной методике по всей поверхности с последующим проведением проб по удалению нижележащих записей. Вместе с лаками мягко уходили и некоторые наиболее поздние реставрационные межслойные тонировки и записи. Для выравнивания отдельных густых участков верхних лаков состав из спирта и пинена был усилен до соотношения 1:1, а при необходимости использовался чистый

спирт. На нижележащие лаки, содержащие масло, и одновременные записи чистый спирт (этиловый, изопропиловый) необходимого воздействия не оказывал, контроль всех процессов осуществлялся в видимой люминесценции под действием УФ-излучения и в бинокулярный микроскоп. Визуально картина «Обращение Савла» на этом этапе реставрации хотя и изменилась, но до ожидаемого преобразования было еще далеко: темно-коричневая пелена по-прежнему скрывала вариации зеленых оттенков, да и остальные цветотональные отношения едва ли стали соответствовать авторскому замыслу.

Для отработки методики утоньшения масляных лаков и проявившихся более отчетливо поздних записей добавились еще два пробных участка в левой половине картины: на изображении деревьев дальнего плана с выходом на небо и на месте касания темной листвы, желтого плаща и розовых одежд всадника на белом коне. Реставраторы перебрали широкий арсенал доступных и наиболее безопасных для авторской живописи химических средств, но опробованные растворители, равно как и их композиции, не принесли ожидаемого результата, работая неравномерно, почти не растворяя жесткие пленки, а лишь полируя их. Для размягчения ранних лаковых покрытий и записей требовалось увеличить эффективность растворителя в первую очередь за счет направленного воздействия именно на поверхность, избежав при этом проникновения в глубину и размягчения авторских слоев, постепенно происходящего при многократном смачивании жидкостным химическим раствором.

Кроме того, необходимо было параллельно пластифицировать включения старых реставрационных и уже окислившихся укрепляющих органических пропиток и стойких внутрилаковых загрязнений, препятствующих работе составов. Учитывая предыдущие рассуждения, площадь поверхности и разнохарактерную фактуру, выбор сделали в пользу сольвентных гелей. После тестирования на пробных участках нам удалось подобрать оптимальную экспозицию и приемы работы, достигнув более равномерного и безопасного, чем с жидкостными составами, послыного утоньшения ранних лаков, внутрислойных записей и загрязнений. За основу была принята система раскрытия гелями, предложенная в середине 1980-х гг. в качестве альтернативы традиционным методам химиком и реставратором Ричардом Вольберсом [12]. Постепенно в ходе раскрытия после уменьшения толщины изменившихся в цвете и тоне лаков и удаления искажающих записей стала проявляться подлинная фактура, изменялись колористические и тональные отношения произведения. Чтобы не повышать риск травмирования оригинала, лаки полностью не снимались, учитывалась и их крайне прочная связь с живописной поверхностью на отдельных участках, особенно на изображении неба. Возможно, такой диффузии способствовал сильный нагрев или же агрессивные расчистки при ранних реставрационных вмешательствах – в любом случае попытки полного удаления лаков были бы обречены на неудачу, грозившую утратами частиц пигмента из верхних живописных слоев. Следует напомнить, что на прак-

тике реставраторы Лаборатории научной реставрации станковой живописи всегда стараются реализовать основной принцип эрмитажной методики раскрытия, состоящий именно в предпочтении максимального утоньшения и по возможности выравнивания ранних покровных лаков вместо их полного удаления, даже если последнее и возможно сделать без риска повреждения нижележащей живописи.

Методика раскрытия желто-оранжевых драпировок на изображении Савла и бегущего воина в правом нижнем углу, написанных аурипигментом и свинцовым суриком, несколько отличалась от рассмотренной выше. Как показало пробное раскрытие, сильно потерявшая оригинальная живопись на этих местах уцелела лишь фрагментарно – в основном в световых частях изображения, а красно-коричневые и темные серо-зеленые складки представляли собой более поздние реставрационные дополнения, перекрывающие широкие утраты на местах авторских полутонов и теней. Главной задачей становилось сохранение формальной и цветовой целостности указанных фрагментов живописи, для чего одновременно применялись различные растворители и методы работы на световых и теневых участках изображения. Наряду с этим можно отметить и ясно обозначившиеся дефекты сохранности красочного слоя, с которыми связаны наиболее ранние поновления. Это точечные утраты и широкие потертости в световых и теневых частях на изображении крупа белой лошади, а также утраченная часть авторской сбри крапчатого

цвета – поздняя запись выполнена светло-голубой краской. В центральной части картины – выкрошки до основы на изображении шлема воина в красном панцире, утраты на изображении гривы вороного коня и спины воина, облаченного в охристый плащ и зеленые штаны. Отдельные записи, компенсировавшие недостающие детали рисунка на местах утрат авторской живописи, были сохранены, например изображение левого глаза, волос и бороды воина в правом нижнем углу.

Следующим за утоньшением лака и удалением записей стал этап демонстрации картины с подрамника и замена имевшей изъян средней горизонтальной планки крестовины. Работу по реставрации подрамника выполнил художник-реставратор Д. В. Шевченко. После подведения новых реставрационных кромок на синтетический полимерный адгезив фирмы *Lascaux* раскрытая картина Веронезе «Обращение Савла» была вновь смонтирована на подрамник. Консервация лакун реставрационным грунтом, покрытие картины тонким слоем мастичного лака с пиненом и восполнение авторской живописи строго в пределах утрат ознаменовали завершающий этап работ реставрационных мероприятий.

За исключением перечисленных выше отдельных участков, красочный слой на картине в целом достаточно хорошо сохранился. После раскрытия живописи стала читаться разница фактур, оправдались и предположения об ином качестве цвета, а открывшиеся градации зеленых и синих оттенков превзошли самые смелые ожидания. Освобожденная от разновременных лаков и записей авторская

поверхность позволила точнее судить о живописной технике Паоло Веронезе. Художник свободно моделировал объемы сразу цветом с добавлением различного количества белил, создавая на подложке теплой коричневой имприматуры вибрацию холодных и теплых оттенков. Светлые и средние тона писались первыми, темные тона набирались либо по имприматуре, часто замыкающей объемы по касаниям в нетронутым виде, либо вплавлялись в свежий слой или лессировались с проявлением нижележащей фактуры. Отчетливо стала видна широкая манера мастера, которая даже могла бы показаться грубой, если бы не искусно рассыпанные по всему холсту виртуозные мелкие детали: сверкающие звенья кольчуги, отблески света на шлемах, антропоморфные украшения сандалий, седел, фибулы в виде львиных морд, хитросплетения сбруй с металлическими клепками, удила, перья, кисточки... Обнаружились незаметные до реставрации нюансы: открылось продолжение луча божественного света, который, пересекая изображение левой руки воина, груди и согнутой левой ноги вороного скакуна, направлен в голову поверженного Савла. Простыми живописными средствами Веронезе добился в своей картине поразительного богатства цвета и фактуры.

На завершающем этапе реставрации, пока сохранялись позднее реставрационное и вновь открытое изображение, гнедой конь оставался с двумя парами разновременных глаз. Необходимость консервации обоих изображений, с одной стороны, и приведения картины в экспозиционный вид, с другой – поставила перед Реставрационной комиссией

нетривиальную задачу, которая решалась в процессе восполнения утрат авторского красочного слоя. Полная рентгенограмма произведения, кроме всего прочего, позволила проследить отпечаток вертикального бруска крестовины авторского подрамника и сделать виртуальную реконструкцию прежнего размера картины. Несмотря на то, что и в существующем виде композиция «Обращения Савла» производит сильное впечатление, можно сожалеть о безвозвратной утрате важной части авторского замысла. Исследование и реставрация 2015–2016 гг. картины Паоло Веронезе «Обращение Савла» явились удачным примером плодотвор-

ного и приятного междисциплинарного сотрудничества эрмитажных специалистов: И. С. Артемьевой, К. Б. Калининой, В. А. Коробова, М. В. Лапшина, С. В. Хаврина, А. В. Цветкова, К. С. Чугуновой и Д. В. Шевченко. Автор выражает признательность художнику-реставратору высшей категории Т. П. Алешиной, которая нашла ценные архивные материалы, существенно обогатившие текст. Ее доброжелательные критические замечания неизменно помогали в работе. Также автор искренне благодарит всех коллег, не только читавших статью и высказывавших свои сомнения, уточнения и пожелания, но и вдохновлявших, пока шла реставрация картины.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Информацией любезно поделилась И. С. Артемьева.

² Этот размер, конечно, не был пределом для художника – достаточно вспомнить, например, «Брак в Кане Галилейской» – 6,7×9,9 м или «Пир в доме Левия» – 5,5×13 м.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. АГЭ. Ф. 1. Оп. 2. 1849 г. Д. 56. Л. 60–76. Реестр картинам, нуждающимся в реставрации.
2. Архив Лаборатории научной реставрации станковой живописи (ЛНРСтЖ) Государственного Эрмитажа. Протокол реставрации № 9305.
3. *Алешин А. Б.* Реставрация станковой масляной живописи в России. Л. : Художник РСФСР, 1989. 160 с., ил.
4. Веронезе, Паоло (Паоло Калиари). 1528–1588. Обращение Савла // Государственный Эрмитаж : Официальный сайт. [URL]: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/32157/?lng=ru> (дата обращения 24.11.2016).
5. *Гренберг Ю. И.* Технология станковой живописи. История и исследование : Монография. М. : Изобразительное искусство, 1982. 320 с., ил.
6. *Даниэль С. М.* Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя. Л. : Искусство, 1990. 223 с.
7. Мастера искусства об искусстве. Эпоха Возрождения. Италия, Германия, Нидерланды, Англия. Т. 2 / Под ред. А. А. Губера. М. : Искусство, 1966. 397 с.
8. *Bomford D., Roy A.* A Closer Look. Colour. London : The National Gallery Company Limited, 2009. 96 p.
9. *Mahon D., Centeno S. A., Wypyski M. T., Salomon X. F., Bayer A.* Technical study of three allegorical paintings by Paolo Veronese: “The choice between Virtue and Vice, Wisdom and

Strenght”, and “Mars and Venus United by Love” // Metropolitan museum studies in art, science, and technology. Vol. 1. 2010. P. 83–108.

10. Penny N., Roy A., Spring M. Veronese’s Paintings in National Gallery. Technique and Materials: Part II // National Gallery Technical Bulletin. Vol. 17, 1996 / Ed. by Ashok Roy. London : The National Gallery Publications Limited, 1996. P. 32– 55.

11. Penny N., Spring M. Veronese’s Paintings in National Gallery. Technique and Materials: Part I // National Gallery Technical Bulletin. Vol. 16, 1995 / Ed. by Ashok Roy. London : The National Gallery Publications Limited, 1995. P. 5–29.

12. Wolbers R. Cleaning Painted Surfaces : Aqueous Methos. London, 2012. 198 p.