

**К ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ РЕСТАВРАЦИИ РГГУ:  
АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ,  
АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ.  
МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
(21–23 октября 2013 г.)**

Подготовила Е.А. Савостина

Материалы конференции, посвященные темам: история реставрации, современные достижения реставрации, консервация памятников, значение исследований в области реставрации для развития искусствоведения, взаимодействие реставрации и археологии, преподавание реставрации в высших учебных заведениях.

Proceedings of the Conference on the themes: the history of restoration, advancements of the restoration, conservation of monuments, the importance of research in the field of restoration for the development of art history, interaction of archeology and restoration, teaching restoration in higher schools.

**Ключевые слова:** реставрация, Высшая школа реставрации РГГУ

**Keywords:** restoration, the Higher School of Restoration of the RSUH

*Е.А. Савостина*

*доктор искусствоведения, профессор,  
директор Высшей школы реставрации РГГУ  
[esav@yandex.ru](mailto:esav@yandex.ru)*

### Предисловие к материалам конференции

Блок материалов, который мы представляем вниманию читателей, не вполне обычен для формата журнала «Артикульт», ранее в большей степени обращавшегося к вопросам современного искусства. Здесь же все проблемы, напротив, связаны с изучением и сохранением прошлого. Но совершенно современен и актуален аспект соединения усилий разных наук - археологии, искусствоведения, реставрации. Нынешняя ситуация призывает их к объединению, ко взаимности: разным формам взаимодействия, взаимопонимания, взаимопомощи. Насколько такие контакты важны и необходимы, показывает состав участников конференции, которые поддержали наш юбилей, нашу инициативу встретиться и поговорить на разные важные темы, и мы им безмерно благодарны.

Так получилось, что именно сейчас на реставрацию как отрасль деятельности в области культуры обращено специальное внимание. Только что закончился I Международный съезд реставраторов (25-26 сентября 2013), где ВШР вместе с другими коллегами обсуждала проблемы образования в сфере реставрации на круглом столе. Во время конференции на ВВЦ проходит еще один конгресс – III Международный форум «Сохранение культурного наследия», где те же темы подготовки реставраторов будут звучать снова и снова.

Но разве только в организации процесса преподавания состоит проблема образования? Чтобы решать задачи, стоящие перед наукой и образованием, нужно вернуть приоритет научных исследований, концептуально усилить роль и значение междисциплинарных, а также межведомственных и межучрежденческих связей, развивать систему высшего профессионального образования в контакте и координации с исследовательскими институтами и, бесспорно, с ведущими музеями. Для нас это принципиально: ведь именно музейной реставрации – и в смысле предметной

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции* направленности, и в плане научных методов консервации и реставрации памятников, и в подходе к изучению самих вещей, определению их историко-культурного контекста - учат на факультете истории искусства РГГУ в Высшей школе реставрации.

Еще одно знаковое событие: 2014 год объявлен годом культуры. Д.С. Лихачев под культурой понимал систему норм и ценностей, способствующих возвышению человека и гуманизации общества. Будем надеяться, что этот год плодотворно скажется и на восстановлении тех ценностных ориентаций, от которых иногда делалось отступление.

Проблема науки – это невостребованность наших научных результатов. Проблема образования - нередко внутрицеховая изолированность. А от того, насколько профессионалы будут увлечены идеей передачи своего опыта, знаний, своего мастерства последующим поколениям, во многом зависит вектор интересов молодых людей.

Наша конференция, в полном смысле междисциплинарная, демонстрирует самые новые научные достижения в области археологии, истории искусства, научной реставрации и желание общаться «профессиональными домами».

Было чрезвычайно интересно готовить к печати эти материалы, впечатляющие своей широтой, разносторонностью тематики наших исследователей и, вместе с тем, той тщательностью и осторожностью, с которой они подходят к самому предмету.

Не все смогли и успели подготовить информацию о своих докладах к печати. А некоторые авторы в дни проведения конференции находятся в поле (В.Н. Пилипко), и мы публикуем их материал для того, чтобы сведения об этих уникальных исследованиях стали доступны, в том числе нашим студентам. Ведь говоря сейчас о сохранении прошлого, обращаясь к истории, восстанавливая и спасая памятники, мы тем самым готовим будущее. Мы определяем среду обитания и то, какой атмосфера будущего может и должна быть.

**Краткая справка:** Высшая школа реставрации со специализацией «Консервация и реставрация памятников материальной культуры» была учреждена РГГУ (тогда - ректор Ю.Н. Афанасьев) совместно с Государственным научно-исследовательским институтом реставрации МК РФ (директор А.И. Комеч) и открыта в 1993 году на факультете Музеологии (декан С.И. Сотникова). Общая концепция образовательной программы разрабатывалась при участии выдающихся специалистов в области сохранения и изучения памятников культуры: И.П. Мокрецовой, А.А. Галашевича, Б.Т. Сизова. В течение времени подразделение меняло свою форму: ВШР вместе с образованной позднее кафедрой реставрации составляли отделение реставрации, изменился и сам факультет, с 1997 – факультет истории искусства. С сентября 2013 года наше подразделение преобразовано в кафедру «Высшая школа реставрации». Таким образом, сохранено название, - как некий бренд, получивший признание в профессиональной среде.

**С.И. Баранова**

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник Московского государственного объединенного музея-заповедника (МГОМЗ), доцент РГГУ, Москва

[svetlanbaranova@yandex.ru](mailto:svetlanbaranova@yandex.ru)

### **Опыт реконструкции древнерусских печей в Московском государственном объединенном музее-заповеднике**

Проявившийся в последнее время в музейной практике интерес к интерьерным реконструкциям и разработке методов их осуществления оказался чрезвычайно востребован в процессе воссоздания в 2009-2010 гг. интерьеров деревянного дворца царя Алексея Михайловича Романова в Коломенском (1668–1768). Проект предполагал размещение в его интерьерах одиннадцати изразцовых печей, что

являлось беспрецедентной по масштабам задачей, не имеющей аналогов. Как ни парадоксально, введение в интерьеры Коломенского дворца изразцовых печей оказалось не менее сложной задачей, нежели строительство самого макета дворца. Известно, что сохранились изображения, чертежи и планы утраченного дворца, во многом подтвержденные археологическими вскрытиями его фундаментов, тогда как изображения изразцовых печей того времени почти отсутствуют.

Опыт реконструкции древнерусских изразцовых печей имеет давнюю историю. В середине XIX в. (1836–1849) при реставрации Теремного дворца Московского Кремля была выполнена реконструкция изразцовых печей. В 1859 г. в воссозданных интерьерах палат бояр Романовых в Зарядье были также размещены изразцовые печи. В первом случае реконструкция печей проведена на основе подлинных фрагментов, во втором печи были выполнены по рисункам Ф.Ф. Рихтера, использовавшего приемы стилизации мотивов печных изразцов XVII–XVIII вв.

К настоящему времени в области научной реставрации древнерусских печей исследователями накоплен значительный практический опыт, разработаны различные методические рекомендации, предусматривающие разные условия реконструкции (различная специфика и объем исходных материалов). Этот опыт широко использовался в 1950–1980-х гг. при реконструкции печей XVII в. Ю.П. Спегальским, С.А. Маслихом, Л.А. Беляевым, М.В. Фроловым, А.Г. Векслером и др.

В Коломенском в ходе реконструкции несохранившихся печей в утраченном памятнике был изучен максимальный круг источников, включающий опись и поэтажные планы дворца, описи дворцов XVII в., изразцы, найденные при археологических раскопках в Коломенском, а также их аналоги.

Изучение этих источников показало, что во всех жилых помещениях дворца находились изразцовые ценные (многоцветные) печи. Кроме них во дворце имелись муравленные (зеленые) печи, которые, как правило, размещались в многочисленных служебных помещениях. Согласно описям это были прямоугольные («четвероугольные») и круглые печи.

Одним из главных источников для реконструкции печей Коломенского дворца стали фрагменты изразцов, найденных при раскопках на территории музея. Среди них стенные лицевые изразцы, являющиеся основой печного набора, а также валики, пояски, ножки, городки и т.д., относящиеся к группе вспомогательных элементов. Изразцы от печей одного времени, найденные при раскопках, можно рассматривать как разрозненные печные комплекты, в чем-то повторяющиеся, в чем-то дополняющие друг друга, но примерное количество их пока не установлено. Они принадлежат к широко распространенной разновидности печных наборов, состоящих из «типовых» орнаментов стенных изразцов и изразцов вспомогательной группы. Собранные в результате почти столетней истории археологических раскопок коллекции изразцов позволили составить представления о печах дворца.

Большинство изразцов находит ближайšie аналоги среди столичных изразцов, как печных, так и фасадных. Они были распространены не только в Москве, но и в разных городах центральной России. Такие печные наборы можно именовать «московскими».

Задача поиска аналогов во многом была решена с помощью уникальной коллекции изразцов МГОМЗ, насчитывающей более 16000 образцов.

В 2009 г. архитектором Е.А. Приступой были выполнены проектные работы, позволившие представить облик печей дворца. Для каждой из них, в связи с наличием исходного материала, возникали разные условия, однако совокупность источников позволила обосновать проект реконструкции. В настоящее время созданные московскими, ярославскими и петербургскими художниками-керамистами печи украшают интерьеры Коломенского дворца.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

**О.Н. Беляевская**

*старший научный сотрудник ГосНИИР, Москва*

[beloz7t@mail.ru](mailto:beloz7t@mail.ru)

**В.И. Гордюшина**

*старший научный сотрудник ГосНИИР, Москва*

[vgordiushina@mail.ru](mailto:vgordiushina@mail.ru)

**Е.Л. Малачевская**

*заведующая лабораторией химических технологий реставрационных процессов, ГосНИИР, Москва*

[6774097@mail.ru](mailto:6774097@mail.ru)

### **Акрилат-кремнийорганические материалы для реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и живописи**

Изучена возможность применения акрилат-кремнийорганических соединений для реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и живописи. Разработана серия составов с переменным соотношением акриловой и кремнийорганической составляющей марки «Акрисил» для укрепления, восполнения утраченных фрагментов экспонатов из древесины. Материал также рекомендуется для укрепления красочного слоя стенописи с различной степенью деструкции и археологических предметов из кости и керамики.

Эффективность применения разработанных составов оценивается по результатам лабораторных и натурных испытаний. Составы были использованы при реставрации участков стенописи на фасадах Успенского собора Московского Кремля и Политехнического музея, экспонатов из кости и керамики из коллекции музеев ГИМ и ГМИНВ.

**Е.В. Богомоллова**

*старший научный сотрудник Ботанического института РАН им. В.Л. Комарова,*

*ООО «Микосфера», Санкт-Петербург*

### **Микология в реставрации и консервации объектов культурного наследия**

Микология – наука о грибах, и в числе прочего в сферу деятельности микологов входит исследование грибов-биодеструкторов, развивающихся на различных материалах и приводящих к их разрушению или изменению свойств. Наиболее значим вклад в эти процессы плесневых грибов (микроспоров), способных расти и развиваться на широчайшем круге материалов – минеральных материалах – камне, стекле, керамике, органических материалах – дереве, коже, ткани, бумаге, а также в некоторых случаях на металлах и на многокомпонентных веществах (лаки, краски, нефтепродукты, масла, и пр.). Также большой урон могут наносить и дереворазрушающие (домовые) грибы, с высокой скоростью разлагающие древесину (коррозионная, деструктивная и др. виды гнили).

Очень часто процессы биоповреждения объектов культурного наследия начинаются в результате неправильного режима хранения или эксплуатации исторических памятников или музейных предметов. Важно вовремя определить начинающееся поражение и принять комплекс мер по его дезактивации.

Существуют принципиально разные подходы к «лечению» пораженных грибами объектов. В некоторых случаях необходимо и возможно использовать максимально щадящий режим, в том числе и без применения химических биоцидных средств. В первую очередь это касается объектов высочайшей ценности, хранящихся в оптимальных условиях. Однако в ряде других случаев

необходимо использовать биоцидные вещества с целью санации памятника, например, при его консервации, ремонте, реставрации. Использование биоцидов должно проводиться под контролем миколога, желательна с предварительным тестированием, так как реакция микроскопических (плесневых) грибов на некоторые химические вещества может выражаться, например, в секреции ярко окрашенных пигментов, или в образовании устойчивых к биоциду форм, что в свою очередь может приводить к необратимым изменениям памятника.

Немаловажным фактором является «обратная сторона медали» - пораженные плесенью объекты музейного хранения или памятники не только сами подвергаются риску утраты, но и являются потенциально опасными для здоровья работающих с ними специалистов, так как плесневые грибы относятся к 3-4 группам потенциальной патогенности.

Нами, в сотрудничестве со специалистами ведущих музеев (государственный Русский музей, Российский этнографический музей, государственный Эрмитаж), разработаны алгоритмы и методы микологического обследования и мониторинга памятников и музейных помещений, позволяющие оценивать текущее состояние объекта, выявлять скрытые или зарождающиеся очаги биопоражения, осуществлять карантин новых поступлений, а также прогнозировать риски потенциального развития биопоражения на основе разработанной нами математической модели, учитывающей комплекс факторов (состояние и предыстория памятника, результаты обследований).

*М.Г. Боровикова*

*художник-реставратор высшей категории,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)*

*А.В. Панкова*

*художник-реставратор,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)*

*С.Ю. Сенаторова*

*художник-реставратор,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)*

### **Исследование бронзовых предметов из коллекции маркиза Кампана (к вопросу об истории реставрации)**

Введение. Среди экспонатов античного времени, приобретенных в Императорский Эрмитаж из собрания знаменитого итальянского коллекционера Джованни Пьетро Кампана в 1861-1862 гг., особое место занимает группа бронзовых предметов. В настоящее время в Лаборатории научной реставрации произведений прикладного искусства ведется работа с бронзовыми «щитами» (Инв. №№ В – 535, В – 559, В – 563) в рамках проекта «Реставрация античной бронзы из коллекции маркиза Кампана».

Основанием для исследования и реставрации послужило несколько причин, главными из которых были: 1. разрушения экспонатов, вызванные деструкцией большого количества старых реставрационных материалов и 2. отсутствие прямых аналогий данным предметам, что, в свою очередь, поставило вопрос об их подлинности.

Цель проекта – исследование, реставрация, атрибуция и введение в научный оборот данной группы бронзовых предметов, а также обеспечение возможности их дальнейшего экспонирования.

Исследования. Исследовательская работа началась с визуального анализа деталей «щитов»,

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

их описания и фотофиксации, в том числе под микроскопом. В ходе визуального исследования была выявлена неоднородность поверхности предметов по цвету, фактуре и плотности. При рассмотрении внешней и внутренней поверхности было отмечено наличие многочисленных слоев мастик, имитирующих патину, толщина которых достигала 15 мм. Слои были нанесены неравномерно, имелись деформации, трещины и утраты, под которыми открывалась металлическая поверхность предметов и большие «наросты» оловянного припоя, которым были спаяны бронзовые фрагменты. Кроме того, характер локализации коррозионного слоя и очагов активной коррозии меди на разных частях предметов вызвали сомнение в их одновременности.

Для выявления подлинных частей предметов были применены метод микрорасчисток и метод рентгенофлуоресцентной спектроскопии. В процессе микрорасчисток удалось выявить места древнего ремонта, возможных поздних доделок, а также детали, принадлежность которых к исследуемым предметам сомнительна. Результаты микрорасчисток были подкреплены данными рентгенофлуоресцентного анализа.

Кроме того, в Отделе научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа зав. ЛФХИМ Л.С.Гавриленко был проведен микроскопический и микрохимический анализы мастик и покрытия, имитирующего патину.

Выводы. 1. Данные предметы являются комбинированными, то есть составлены из разных по времени и функциональному назначению частей, чем можно объяснить отсутствие их прямых аналогий.

2. Отсутствие соответствия подобного типа предметам позволило принять решение об удалении старых доделочных мастик и о частичном демонтаже разновременных вставок и деталей.

3. Поиск аналогий подлинным частям исследуемых предметов позволяет предположить, что все они в своем первоначальном виде не являлись щитами, как указано в музейном инвентарном описании. Для предметов с Инв. №№ В-563 (4878) и В-559 (4874) наиболее близкими аналогиями являются бронзовые патеры этрусского времени из собрания Метрополитан-музея (США), публикующего часть своих коллекций на интернет сайте. На предмете с Инв. № В-535 (4850) подлинной оказалась только часть полусфер на диске щита. В частности, аналогии им были найдены в декоре этрусского деревянного трона из собрания Городского археологического Музея в Веруккьо (Италия).

4. Маркиз Кампана имел собственный антикварный магазин и реставрационную мастерскую при нем. При реставрации поступавших в коллекцию предметов древности мастера маркиза Кампана руководствовались эстетическими представлениями, требованиями и вкусами своего времени (Шувалова, 2009). В результате проведенных исследований стало возможным реконструировать предположительный процесс старой «реставрации» XIX века.

*А.Г. Букина*

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[bukina@genuinepearl.spb.ru](mailto:bukina@genuinepearl.spb.ru)

### **Что можно узнать об античной расписной вазе при современной реставрации**

Европейский вкус к древнегреческим расписным вазам и культура их собирания и изучения насчитывает около 300 лет. Ход времен и смена связанных с ним художественных вкусов и научных представлений о памятниках античного искусства оказывали и оказывают значительное влияние в области восприятия произведений вазописи. Облик ваз в собраниях музеев, коллекциях и на

антикварном рынке редко можно оценить как первозданный. Чаще здесь представлены произведения, претерпевшие ряд реставрационных вмешательств. Расписные вазы обычно выходят из земли разбитыми, и прежде чем вынести их на суд художественного вкуса современников, сосуды нужно склеить и замаскировать утраты, чтобы создать эстетически законченное впечатление. Чем больше времени прошло с момента обнаружения памятника в раскопках, тем больше современных художников приводили его время от времени «в порядок». Все они имели возможность привнести те или иные элементы, соответствующие вкусу своей эпохи и затрудняющие понимание собственных художественных качеств античной вазы. Упомянем только неаполитанскую «полную реставрацию» первой половины 19 века и «пастиши» с фрагментами античных сосудов 18 – 19 веков. Современная научная реставрация античной вазы предполагает изучение подобных культурных и художественных феноменов – как в интересах науки, так и исходя из практических соображений. Это сложный и увлекательный процесс.

Полагая, что ваза нуждается в реставрации, ее хранитель, или владелец, или продавец (или тот профессионал-искусствовед, которому это будет поручено) должен предпринять музееологическое исследование. Нужно собрать архивные сведения, чтобы как можно полнее проследить происхождение вазы, то есть ее путь от места находки до места нынешнего хранения. Известный провенанс произведения искусства повышает доверие к его подлинности и, тем самым, ценность (и коммерческую, и научную). В последнем случае убежденность в подлинности памятника позволяет опираться на него при исследовании стилистической эволюции античной вазописи или при изучении творчества отдельного мастера-вазописца. Исследования истории перехода памятника от владельца к владельцу, если удастся найти документы с соответствующими описаниями, позволяет представить динамику состояния сохранности памятника и судить об условиях его хранения или имевших место реставрациях.

Следующий этап - научно-техническое исследование. Определить, насколько цело керамическое тело вазы, на которой не видно склеек, можно средствами рентгенографии и эндоскопии. Выяснить, какие части являются античными, можно при помощи термолюминесцентного анализа проб керамики. Склейки, дополнения и поновления росписи можно выявить при съемке видимой люминесценции под действием ультра-фиолетовых лучей. Анализ состава материалов декора (рентгенофлюоресцентный анализ, различные методы спектроскопии микропроб) позволяет судить о технике, которой пользовался реставратор, а также, зачастую, датировать реставрацию. Рассматривая образцы реставрации ваз 18-20 веков, можно проследить развитие приемов и эстетических критериев: от склонности к «воссозданию» (почти с утратой аутентичности) до культа аутентичности (с апелляцией к зрительской способности ценить красоту разрушенного временем произведения).

Интерпретируя полученные результаты, исследователь, реставратор и хранитель могут прогнозировать состояние вазы и определить, какой облик она должна приобрести после новой реставрации. Сохраняя поновления 18-19 веков, если они имеют историко-художественную ценность и не являются причиной ухудшения состояния вазы, прибегают к средствам консервации произведений живописи и мелкой пластики. В тех случаях, когда более значимые эстетические результаты предполагаются при раскрытии вазы от поновлений, или если того требует динамика ее сохранности, выбирают средства реставрации античной керамики. Изучение практики реставраторов ваз в европейских и американских музеях показывает большое разнообразие эстетических подходов в этой области.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

**М.Ю. Вахтина**

старший научный сотрудник Института истории материальной культуры РАН,

Санкт-Петербург

[vakhtina@rambler.ru](mailto:vakhtina@rambler.ru)

## **Греческая расписная керамика из раскопок Немировского городища в контексте находок античной художественной посуды в варварском мире Северного Причерноморья\***

В результате археологических исследований Немировского городища была собрана коллекция фрагментов античной керамики, которая в настоящее время хранится в Отделе археологии Восточной Европы и Сибири Государственного Эрмитажа. Эти материалы интересны во многих отношениях – как образцы художественной античной керамики, как материалы, изучение которых помогает уточнять хронологию слоев и комплексов, где они были обнаружены, а также приближаться к пониманию различных аспектов греко-варварских взаимодействий на территории Северного Причерноморья на протяжении начального периода греческой колонизации региона.

Коллекция античной керамики из раскопок Немировского городища достаточно представительна по сравнению с находками греческой архаической посуды на других скифских городищах лесостепи. Особенно интересны находки образцов расписной керамики. Все они принадлежали сосудам, изготовленным в Восточной Греции; большинство из них имеют роспись в ориенталистическом стиле. Значительная часть фрагментов принадлежит к группе SiA Ib и датируется 650-630 гг. до н.э. Отдельные фрагменты можно датировать более ранним временем; за пределы VII в. до н.э. «выходят» лишь отдельные фрагменты.

Некоторые образцы расписной керамики из Немирова принадлежат к сосудам, чрезвычайно редко встречающимся на территории Северного Причерноморья, а отдельные экземпляры известны только для Немировского городища (и, следовательно, уникальны для всей территории в целом).

Роспись на сосудах из Немирова была выполнена на высоком художественном уровне. Несомненно, многие из них можно отнести к числу шедевров античной вазовой живописи. Роспись некоторых фрагментов демонстрирует близость декору знаменитой ойнохой из кургана Темир-Гора, что позволило Л.В. Копейкиной высказать предположение о том, что эти сосуды были изготовлены в одной мастерской.

В контексте слоев и комплексов негреческих поселений и некрополей Северного Причерноморья можно выделить «пласт» находок расписной восточногреческой керамики, близких хронологически и стилистически находкам с Немировского городища. В их числе как хорошо известные экземпляры, такие как находки из курганов Темир-Гора, Болтышка, Филатовка, так и обнаруженные и введенные в научный оборот сравнительно недавно. В числе последних – достаточно многочисленные фрагменты, найденные во время раскопок Бельского городища. Роспись некоторых экземпляров демонстрируют стилистическую близость образцам из Темир-Горы и Немирова.

Судя по дате находок, «пик» ввоза греческой посуды на Немировское городище приходился на последнюю треть VII в. до н.э., что позволяет говорить о достаточно ранних контактах его обитателей с греческим миром. Ряд сосудов, попавших на Немировское, Бельское городища и в курган Темир-Гора, вышли из одной мастерской; ее продукция пока не известна нигде за пределами варварского мира Северного Причерноморья. Возможно, эти сосуды представляли собой часть «партии» товаров, одновременно появившейся на варварском рынке в период начального освоения региона древними греками; часть этой партии в результате непосредственных или опосредованных контактов между греческими поселенцами и варварами достигла Немировского городища.

Остается открытым вопрос, из каких античных центров и каким образом греческая керамика проникла в варварский мир. Возможно, источником распространения керамики было поселение на о. Березань в Нижнем Побужье. Однако в березанском материале не известны находки керамики,

\* Работа над темой ведется при поддержке РГНФ, проект № 13-01-00016



которые демонстрировали бы стилистическую близость сосудам из Немирова, Бельского и Темир-Горы. Не исключена вероятность и того, что ранние датировки и своеобразие греческой керамики, найденной во время раскопок Немировского городища в Побужье, можно будет объяснить на фоне широких «западных» связей этого памятника, прослеживающихся в его материальной культуре.

*М.С. Гладкая*

*кандидат искусствоведения, Владимир*

[magdagl@rambler.ru](mailto:magdagl@rambler.ru)

### **Научные итоги реставрации Дмитриевского собора во Владимире 1970-х годов**

Самые крупномасштабные в истории собора строительные и реставрационные работы 1830–1840-х гг. явились в итоге реконструкцией архитектурного облика древнего ядра храма. Их значительным научным достижением видится прорисовка Ф.Д. Дмитриевым резьбы, вошедшая в труды С.Г. Строганова (1849) и Н.П. Кондакова (1899). Укрепление конструкции здания в 1940–1950-х гг. спасло памятник от разрушения. Реставрация 1970-х гг. была замыслена как расчистка и консервация кладочного материала памятника и, соответственно, его уникальной белокаменной резьбы. Благодаря такой реставрационной направленности декор, водруженный на недостижимую для детального восприятия высоту, закрытый покрасками и многослойными набелами, удаленными в это время, стал доступным для изучения.

Сам по себе реставрационный процесс предоставил такие необходимые исследователю факты, как надписи, идентифицирующие неизвестные либо по-разному трактуемые персонажи (апостолов, святых воинов, Давида, осмысляемого Соломоном, композиции «Деисус»). В свою очередь это повлекло за собой опознание целого ряда неопределенных сюжетов, к примеру, «Дарования Давиду трона», «Обретение даров Св. Духа», а также уточнение уже устоявшихся трактовок (композиция, ранее трактуемая ктиторовской, предстала отражением темы богоизбранничества). Материальные данные, накопленные при непосредственном натурном обследовании рельефов (обмеры, прорисовка, фотофиксация, археологическое описание каждого отдельного изображения, изучение иконографии и ее контекста в искусстве христианского мира, техники и стилистики исполнения), позволили установить существование реставрационных вмешательств, реконструкционных восполнений утраченных фрагментов, разграничить разновременные группы рельефов, решить вопросы выделения подлинника и новодела, а также вопросы символических значений произведения, которыми средневековые его наделило. Стала также возможной реконструкция фрагментов рельефного ансамбля, атрибуция и идентификация множества орноморфных, зооморфных и растительных мотивов, выявление принципов компоновки рельефной декорации.

Возможность изучения резьбы впервые в полном составе целостного ансамбля и определение его сюжетного состава привела к осмыслению его многосложной иконографической программы, которая, как оказалось, несет в себе целый комплекс установок из библейской, античной и константинопольской культур. Выявлено, что пластический декор имеет сквозное содержание «пути» от темы богоизбранничества правителя до картины рая. Помимо наиболее акцентированной в тимпанах темы богоданности власти (концепция, возникшая в библейской традиции, развитая Византией, подхваченная владими́ро-суздальскими князьями и вынесенная Всеволодом III на фасады своего храма), это тема наследования престола, посреднической миссии царя по спасению народов, унаследованная из античности тема триумфа богоблагословенного рода правителей и византийская установка на триумф христианства; тема союза Церкви новозаветной и ветхозаветного Храма, как совершенной модели дома Божия. Появилась возможность осознать, что собственно в содержании программы существенно византийское влияние: использование символически осмысленного образа, в отличие от реалистического его понимания западноевропейской романикой

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

как носителя нравов. Исполнение же резьбы отведено приглашенной артели европейских мастеров, обладавшей навыками, присущими восточно-западноевропейской храмовой каменной резьбе. Технично-стилистический анализ резьбы не позволяет согласиться с тем, что исполнителями декора были в основном русские мастера. Следы происхождения ведущих мастеров следует искать в художественных традициях стран византийского и балканского мира, в рельефном декоре храмов Ломбардии и Южной Германии.

И, наконец, реставрация послужила делу написания научного каталога как документального источника материальной, аналоговой и иконографической базы данных, несущей большой массив информации. Научная обработка рельефов храма Св. Димитрия Солунского позволила не только включить его, как программный памятник, в контекст европейской средневековой культуры, но и констатировала необходимость фиксации белокаменной пластики, этого уникального явления искусства домонгольской Руси, по причине постоянно идущего процесса разрушения известняка.

*И.В. Гурулева*

*документовед,*

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)

## **Реставрация произведений искусства в Эрмитаже.**

### **Традиционный подход и развитие новых технологических направлений**

Задача сохранения памятников истории и культуры, хранящихся в Государственном Эрмитаже, возложена на Отдел научной реставрации и консервации. Развитие реставрационного дела в Эрмитаже тесно связано с историей самого музея. Подход к реставрации в Эрмитаже отличает верность сложившимся за века традициям, органично сочетающаяся с освоением новых, современных методик и технологий.

В настоящее время в составе отдела 14 лабораторий, специализация которых соответствует коллекциям музея, что позволяет обеспечивать сохранность памятников, созданных в различных художественных техниках. Половина лабораторий отдела достаточно «молодая». Выделение определенных специализаций в самостоятельные структурные единицы началось в 1990-е годы, когда появились три новые лаборатории: реставрации часов и музыкальных механизмов, темперной и восточной живописи. Впоследствии отдел расширился неоднократно, так появились лаборатории реставрации драгоценных металлов, мебели, люстр и фотоматериалов.

В течение года в среднем консервационно-реставрационные мероприятия проводятся с 4 000 экспонатами.

Специалисты Отдела отвечают за комплексную реставрацию экспонатов, проводят необходимые консервационные мероприятия, обеспечивающие возможность экспонирования памятников на многочисленных выставках, осуществляют превентивную консервацию музейных предметов, находящихся на обширных экспозиционно-выставочных площадях. Художники-реставраторы ОНРиК осуществляют научную, экспериментальную и педагогическую деятельность: написание статей, участие в семинарах и конференциях, разработка новых методик, освоение новых материалов и оборудования; преподавание и членство в аттестационных комиссиях профильных учебных заведений Санкт-Петербурга; руководство стажировками специалистов из других музеев и реставрационных центров.

На ближайшие 10 лет составлен перспективный план развития Отдела научной реставрации и консервации, включающий, в том числе следующие пункты:

1. Развитие и совершенствование новых направлений деятельности, связанных с различными материалами; выделение новых секторов и лабораторий.
2. Освоение площадей в строящемся новом корпусе РХЦ «Старая деревня», включающее

организацию единого исследовательского центра на базе ОНРИК для проведения анализов экспресс-методами.

3. Освоение нового оборудования и современных материалов; внедрение их в реставрационную практику.

Отдел научной реставрации и консервации принимает активное участие в подготовке празднования 250-летия Эрмитажа в 2014 году. В настоящее время идет подготовка специализированной реставрационной выставки, на которой будет представлена работа отдела за последние годы.

*А.Н. Густова*  
главный технолог ООО «Реставратор-М»,  
преподаватель РГГУ, Москва  
[restavrador-m@mail.ru](mailto:restavrador-m@mail.ru)

### **Обобщение опыта реставрации архитектурного декора памятников архитектуры**

В настоящее время при реставрации архитектурного декора на памятниках архитектуры возникает вопрос о правомерности использования новых материалов. Темы совместимости старых и новых материалов, долговечности, эстетического восприятия и подлинности памятника продолжают вызывать многочисленные дискуссии. Однако накопленный опыт многих реставраций и лабораторные исследования новых материалов открыли широкие возможности в решении разнообразных задач.

При строительстве зданий в Москве для архитектурного декора традиционно использовали в основном следующие материалы: белый камень (известняк), песчаник, кирпич, гипс. Известняк добывался на каменоломнях Подмосковья в районе села Мячково, песчаник – привозился с Татаровского и Лыткаринского месторождений.

Обобщая опыт проведенных реставраций фасадов памятников Московского Кремля: Успенского собора, Оружейной палаты, комплекса Колокольни Ивана Великого, а также усадьбы Б.С. Куракина, Государственного Академического Большого театра, можно привести примеры удачного использования современных материалов для реставрации архитектурного декора.

Реставрационные работы были проведены по научно-проектной документации, разработанной специалистами ООО «Реставратор-М» за последние 19 лет.

Очистку архитектурного декора от загрязнений проводили пароструйным способом, так как это очень эффективный метод при работе на фасадах. Для очистки декора от лако-красочных покрытий использовали смывку БА УНИ фирмы «Аллигатор» (Германия), которая является универсальной, пастообразной, водноэмульсионной, биологически безопасной и удовлетворяющей экологическим требованиям.

Биологические загрязнения удаляли с использованием продукта Капатокс фирмы «Капарол» (Германия), представляющего собой водный микробицидный моющий раствор для влажной обработки поверхностей, пораженных налетом водорослей, мха, плесени.

Для крепления белокаменного и гипсового декора на фасадах исторических зданий использовались элементы из кованого железа, которые стали одной из главных причин разрушения каменных и гипсовых элементов. Коррозия железных деталей происходит за счет образования конденсата при сменах циклов оттаивания и замораживания, а также от намокания фасадов от атмосферных осадков. Продукты коррозии железа увеличиваются в объеме в несколько раз, камень испытывает распор, что приводит к образованию морозобойных трещин и разрушению. Во время реставрации Оружейной палаты пришлось заменить верхние части пяти резных белокаменных капителей на главном фасаде, разрушенных морозобойными трещинами. Эти трещины

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

образовались из-за коррозии закладных элементов в виде петли, которая фиксировала верхнюю часть капители на фасадной стене. Для крепления новых элементов капители были использованы шпильки из нержавеющей стали.

Для реставрации лицевой поверхности белокаменного и кирпичного декора, а также декора из песчаника, имеющих небольшие дефекты, широко использовали в качестве докомпоновочного материала растворы на минеральном вяжущем как ручного приготовления по разработанным составам, так и заводские, например, реставрационные растворы фирмы «Реммерс» (Германия). Преимущества заводских смесей – это точность дозировки компонентов, технологичность при производстве работ, гарантия качества, возможность подбора по физико-механическим свойствам и по колеру.

Консервацию ослабленной структуры архитектурного декора из известняка проводили с использованием камнеукрепителя «Реммерс КСЕ-100» на основе кремниевой кислоты. Данный состав обладает мягким действием и не приводит к образованию корки на поверхности декора, обеспечивая формирования равномерного профиля твердости.

Белокаменный декор в зависимости от времени постройки здания окрашивали известковой краской Хистолит Фасаденкальк фирмы «Капарол» (Германия), например, Оружейная палата (памятник архитектуры XIX века), с последующей защитой гидрофобизатором Дисбоксан-450 фирмы «Капарол» (Германия), либо только гидрофобизатором – Успенский собор (памятник архитектуры XV века).

При реставрации гипсового архитектурного декора на фасадах здания необходимо было обеспечить его защиту от атмосферных осадков и низких температур. Поэтому для укрепления гипсовых деталей использовали глубоко проникающие гидрофобные грунтовки, например, Амфисилан – Пуцфестигер фирмы «Капарол» (Германия) и Реммерс Импрагниергрунд фирмы «Реммерс» (Германия).

Для окраски гипсового архитектурного декора на фасадах зданий были применены силиконовые краски с гидрофобным эффектом и невосприимчивые к загрязнению краски Амфисилан-плюс фирмы «Капарол» (Германия) и Реммерс Силикон харцфарбе ЛА фирмы «Реммерс» (Германия).

Проведенные реставрационные работы на памятниках архитектуры с использованием указанных материалов обеспечили долговременную защиту архитектурного декора от 5 до 10 лет.

*Л.И. Давыдова*

*старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург*

[ludovisi@mail.ru](mailto:ludovisi@mail.ru)

### **Научно–реставрационные проекты Эрмитажа 2010-2013 гг. по сохранению и изучению античной скульптуры**

Важнейшей задачей всех музеев, как известно, является сохранение культурного наследия, в том числе и античной скульптуры, вот почему работа реставратора в современном музее является столь же важной, что и хранителя. От их совместных усилий зависит то, каким предстанет античный памятник не только перед сегодняшним зрителем, но посетителем музея в будущем.

Коллекция античной скульптуры Эрмитажа начала формироваться еще в XVIII веке. Многие памятники, поступившие позднее в музей, прошли через руки итальянских дилеров и реставраторов, свидетельством чего являются многочисленные доделки, которые порой не только искажают древний оригинал, но и в силу нестойкости клеящих материалов, использовавшихся реставраторами XVIII-XIX веков, представляют в настоящее время угрозу сохранности самой вещи.

Вопрос о демонтаже старых вставок, а порой и целых фрагментов, включенных в XVIII веке в оригинальный античный объект для того, чтобы сделать скульптуру привлекательной для покупателей, в настоящее время выливается в серьезную проблему, решать которую приходится

общими усилиями хранителей и реставраторов.

За последние годы в Эрмитаже при поддержке Клуба Друзей Эрмитажа было осуществлено несколько важных реставрационных проектов.

В 2010 году была отреставрирована статуя Отдыхающего сатира - римская работа II в. по греческому оригиналу 350-340 гг. до н. э. скульптора Праксителя (мрамор, высота 186 см, инв. № ГР 3058 (А 154), поступила из собрания Демидова в 1851 г., найдена в 1822 г. на Эсквилинском холме в Риме). Эта скульптура – одна из важных в экспозиции античного искусства Эрмитажа, поскольку демонстрирует достижения греческих ваятелей эпохи поздней классики. Лучшие мастера IV в. до н. э., и прежде всего Пракситель, умели не только верно передать анатомическое строение тела, владели свободой пространственного решения скульптуры, но и очень точно передавали настроение героев, соответствующее той или иной ситуации. К статуе Отдыхающего сатира, как к одной из наиболее важных в творчестве Праксителя, постоянно обращаются посетители и экскурсоводы, рассказывающие об искусстве Древней Греции IV в. до н. э., однако экспозиционный вид скульптуры не позволял полноценно представить воплощаемый ею образ и достижения древнегреческих мастеров эпохи поздней классики. Статуя состоит из множества фрагментов, поэтому она нуждалась в тщательной проверке надежности пиროнов, а также мастиковке стыковочных швов и множественных утрат на поверхности скульптуры, искажавших ее внешний вид. Реставрационное задание было сформулировано следующим образом:

1. Исследовать крепёжные металлические элементы и воско-канифольные мастики, применявшиеся при предыдущих реставрациях скульптуры.
2. Удалить загрязнения с поверхности мрамора.
3. Расчистить стыковочные швы между фрагментами скульптуры.
4. Переклеить подвижные и слабо закреплённые детали и фрагменты.
5. Удалить грубые потемневшие мастиковки.
6. Выполнить мастиковку стыковочных швов, выбоин, сколов, небольших утрат с применением современных обратимых реставрационных материалов.
7. Выполнить постадийную фотофиксацию.

Выполнял работы реставратор высшей категории Н.К. Благовещенский. В результате скульптура приобрела целостный экспозиционный вид.

В течение 2012-2013 гг. сотрудниками лаборатории реставрации скульптуры и цветного камня (заведующая лабораторией Петрова С. Л.) были выполнены масштабные работы по реставрации монументальной статуи Персефоны из коллекции Дж. П. Кампана (А 363) – художник-реставратор первой категории Клур В. А., а также статуи Афины из собрания Демидовых (А 864) (реставратор высшей категории Н. К. Благовещенский, реставратор и скульптор А. М. Богданова, реставратор первой категории, кандидат искусствоведения Е. М. Андреева).

Итоги совместной работы сотрудников реставрационных лабораторий и отдела античного мира Государственного Эрмитажа и будут представлены в докладе.

*И.В. Заворотная*  
преподаватель РГГУ, Москва  
[irina.zvt@inbox.ru](mailto:irina.zvt@inbox.ru)

### **Реставрация копии с картины Л. Шмутцлера «Саломея» (Холст, масло. Частное собрание)**

Картина известного австрийского художника Леопольда Шмутцлера (Leopold Schmutzler) «Саломея» была очень популярна в конце XIX – начале XX вв. и часто копировалась русскими мастерами. Леопольд Шмутцлер (1864-1941) родился в Богемии. Учился в Венской, а затем в Мюнхенской Академии художеств, большую часть времени работал в Мюнхене. Произведения

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*  
Л.Шмутцлера находятся во многих государственных коллекциях и, в частности, в музеях Мюнхена, Нюрнберга, Будапешта.

Если мы сравним копию с оригиналом, то увидим, что она не полностью повторяет картину Л. Шмутцлера. В копии отсутствует голова Иоанна Крестителя, которая должна быть по сюжету. Возможно, это было сделано по просьбе заказчика. Таким образом, копиист сделал акцент на самом образе Саломеи. Не зная оригинала, ее можно воспринимать не как роковую женщину, которая своим танцем на дне рождения Ирода покорила царя и попросила в качестве награды голову Иоанна Крестителя, а как танцовщицу в восточном костюме. Однако композиционное решение самого образа Саломеи в копии сохранено.

Копия с картины Л. Шмутцлера поступила на реставрацию в очень плохом состоянии. Старый холст был тонкий, просвечивающий насквозь, мелкозернистый. Его ветхое состояние указывало на то, что, возможно, копия была сделана в начале XX века. На холсте имелись сильные прорывы: на подбородке и шее Саломеи, в нижней правой и левой частях картины. Вертикальная царапина с утратами красочного слоя проходила по всей женской фигуре. Наблюдалась общая деформация основы, а также многочисленные потертости по всей поверхности произведения, особенно по его краям. По периметру картины располагались следы от внутренних граней подрамника. Больше всего осепей красочного слоя находилось в центральной части произведения.

Во время работы над картиной проводились следующие реставрационные процессы. Вначале на растворе осетрового клея укреплялись аварийные участки живописи. После этого проводилась заделка прорывов. Большой прорыв на подбородке и шее Саломеи привел к значительным утратам красочного слоя, который требовал восстановления. Перед восстановлением поврежденного участка проводился сравнительный анализ копии с изображением на оригинале.

Укрепление грунта и красочного слоя осуществлялось по всей поверхности картины. В связи с тем, что старый холст имел значительные повреждения и при натяжке картины на подрамник мог порваться, требовалось провести его дублирование на новую основу с помощью осетрового клея. В качестве дублировочного подбирался холст, близкий по фактуре к копии произведения.

После того, как картина была натянута на экспозиционный подрамник, подводился реставрационный грунт в места утрат красочного слоя и грунта, и имитировалась фактура живописи. Затем удалялись поверхностные загрязнения. Лак утоньшался по всей поверхности картины, после чего произведение покрывалось реставрационным лаком и проводилось тонирование масляными красками пуантальной техникой в местах, где был подведен реставрационный грунт. После реставрации копия с картины Л. Шмутцлера «Саломея» обрела первоначальный вид.

**С.А. Зинченко**

кандидат искусствоведения,

доцент РГГУ, Москва

[zintchenko@mail.ru](mailto:zintchenko@mail.ru)

### **Стрельцы и кентавры: к вопросу о формировании этих образов в искусстве Древнего мира**

Рассмотрение образа Стрельца в искусстве Древнего мира показывает, что он не может восприниматься как простая цитата античного прототипа, и тогда уместно к его интерпретации привлечь примеры из других художественных культур. При этом выстраивается ряд интересных аналогий, прежде всего, из ареала переднеазиатского искусства, особенно в художественной культуре Месопотамии, где образ Стрельца обрел своё визуальное воплощение. Так, Кентавр-стрелец в искусстве Месопотамии известен с касситского и среднеассирийского времени на печатях и кудурру. Астральные изображения, отождествляемые с Пабилсагом (Стрельцом) есть на печатях из Урука эллинистического времени. Однако это не означает, что данный образ стал каноническим,

повторяемым вплоть до деталей. Изобразительные материалы, происходящие непосредственно с территории Месопотамии, свидетельствуют о существовании различных изобразительных вариаций на тему Стрельца. Возможно, что образ Стрельца может предполагать вариативность в способах воплощения при сохранении самого главного – визуально представлять эпитеты, слагающие узнаваемый «портрет». Подобное свойство образа, по-видимому, порождено отождествлением Пабилсага с различными божествами, и, как следствие, отсутствием чёткого набора выразительных элементов, которые бы неизменно повторялись в разных изображениях.

В искусстве старовавилонского, касситского и среднеассирийского периодов начинает складываться, а в искусстве новоассирийского, нововавилонского периодов получает своё окончательное сложение иконография различных демонов и монстров, таких как кентавр-стрелец, лев-кентавр, бык и лев с человеческой головой, лев-дракон, козёл-рыба и др. Сформировавшись на территории ассиро-вавилонской культуры, эти образы станут популярны в искусстве Ахеменидского Ирана и Селевкидов, а затем появятся (хотя бы эпизодически) и в искусстве евразийских степей I тыс. до н.э.

Говоря о сходстве/различии в визуальных «транскрипциях» того или иного образа как о возможном проявлении процесса заимствования, нужно иметь в виду многоаспектность этого процесса, во многом связанного со спецификой цитирования. Цитирование может быть прямым или косвенным. В случае прямого цитирования совпадают не только общие черты изображения (формульный «скелет»), но и особенные стилистические элементы, что в целом и слагает подобный (или даже идентичный образ). И чем больше получается совпадений (особенно в рамках иконографических и стилистических элементов), тем правомернее постановка вопроса о заимствовании конкретного художественного образа. Косвенное цитирование связано, прежде всего, с приоритетным воспроизведением формульной схемы, передача же «второстепенных» стилистических элементов, в таком случае, никогда не может стремиться к полному повторению прототипа.

*П.П. Игнатьев*

*скульптор, реставратор,*

*член Санкт-Петербургского Союза художников*

[sculpturecentre@gmail.com](mailto:sculpturecentre@gmail.com)

### **Проблемы комплексного изучения и реставрации цементной скульптуры XX века**

Эпоха Модерна - своеобразный этап в развитии строительных технологий и производства строительных материалов. Цемент – именно из него было возведено большинство зданий – раскрыл невероятные перспективы перед зодчими, которые теперь работали в содружестве с учеными. Химики (А.Р.Шуляченко, Н.А.Белелюбский, В.П.Ливен и др.) разрабатывали состав (рецептуру) и проводили испытания в лабораториях Института путей сообщения, Михайловской Академии, МУЖВЗ. Производство непосредственно на стройплощадках постепенно сокращалось, архитекторы-строители перестали быть технологами: металл, цемент, другие материалы стали производиться на крупных заводах и поступали на стройку в готовом, сертифицированном виде.

На шести «Международных конгрессах по испытанию материалов» 1895-1912 гг. учеными были разработаны пути нормализации составов портландских, пуццолановых, шлаковых цементов, это значит, что материалы и технологии, использованные для построения и украшения зданий в начале XX века в Европе и Америке, можно классифицировать как идентичные. Но использование цемента в декоративных целях, в скульптурных работах, в каждом конкретном случае было уникальным.

Портланд-цемент использовался и как конструкционный, и как кладочный, и как декоративный материал. Дешевизна сырья, простота использования, крепость и надежность этого вида цемента сделали его также пригодным для отлива большого количества статуарных композиций.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

В сотрудничестве с архитекторами: М.С. Лялевичем, А.Е. Белогрудом, В.А. Шуко, Ф.И. Лидвалем работали самые талантливые выпускники Академии художеств – скульпторы В.В. Кузнецов, Я.А. Троупянский, Л.А. Дитрих, В.В. Козлов и др. Они в совершенстве освоили технологию исполнения монументальных статуй из нового материала, хотя решение каждой конкретной задачи было авторским в художественном и технологическом отношении.

Автор, профессиональный скульптор и реставратор, руководил работами на многих значительных памятниках архитектуры Санкт-Петербурга. Среди них Дом Городских Учреждений (арх. А.Л. Лишневецкий, ск. В.Л. Симонов, А.Е. Громов), дом Розенштейна (арх. А.Е. Белогруд, ск. В.Ф. Разумовский), Дом Баранова (арх. Гингер, ск. Р.Х. Рачин, В.А. Никитин), Дом Путиловой (арх.И.А. Претро, лепные работы К.Т. Дидвиг), Дом ВМФ (арх. И.И. Фомин и Е.А. Левинсон, ск. Я.А. Троупянский) и др. На некоторых зданиях полностью утраченные скульптуры удалось восстановить, благодаря сохранившимся проектам и фотографиям, на других (ввиду отсутствия иконографического материала) - авторский замысел был воссоздан путем реставрационно-консервационных работ. Удачей можно считать факт обнаружения на чердаке Дома Баранова подлинных деталей - большие венки были очищены и установлены на свои исторические места. Весь декор этих построек выполнен из портландцемента.

Несмотря на большое количество научных работ, посвященных современным вяжущим, вопросы исторического «цементоведения» изучены в малой степени. Так, например, применение в Санкт-Петербурге в XIX-XX вв. «романских» (естественных) цементов остается за рамками и исследовательско-лабораторных программ, и архитектуроведения. Работа с ранними вяжущими фабричного изготовления (получившими в Европе название «протопортландцементов») привела автора к необходимости изучения их производства и использования.

В настоящий момент в рамках государственной программы «Фасады Санкт-Петербурга» проводятся реставрационные работы на зданиях начала XX века. Перед проектировщиками, технологами, реставраторами встал ряд проблем, требующих больших исследований. В каждом конкретном случае необходимо установить рецептуру и происхождение цементного раствора, разделив, таким образом, «искусственный» цемент от «естественного»; «фабричное сертифицированное» вяжущее от «ручного», приготовленного в построечных условиях. Также в процессе воссоздания утраченных скульптур и декора требуется атрибуция и изучение подробностей процесса производства, то есть необходима (кроме реставрационной) научная архивная работа. Теперь установлено (П.П. Игнатьевым) на основании дневниковых записей, анкет членов Союза Художников несколько адресов, где в декорационных работах принимали участие Я.А. Троупянский, В.В. Козлов, В.В. Лишев, В.С. Симонов.

*Д.А. Калинин*

*научный сотрудник Государственного музея им. А.С. Пушкина, Москва*

[kalinzar@mail.ru](mailto:kalinzar@mail.ru)

### **Опыт первичного восстановления и проблемы реставрации некоторых античных памятников из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина**

В составе античной коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина представлена многочисленная группа памятников, разрушенных в годы Великой Отечественной войны (так называемый фонд перемещенных ценностей). Работа по их восстановлению ведется в музее с 2000 года. Ее важнейшие результаты были продемонстрированы широкой публике на выставке «Археология войны. Возвращение из небытия», проходившей в 2005 году в ГМИИ. Тем не менее, значительная часть керамических сосудов и терракот из фонда, о котором идет речь, к моменту проведения выставки «Археология войны» все еще представляла собой множество разрозненных и беспорядочно перемешанных фрагментов различных эпох, от эпохи бронзы до римского времени.



Многие из этих фрагментов, в большинстве своем некрупных по размеру, были закопчены, и почти все они так или иначе изменили свой первоначальный цвет, а некоторые подверглись заметной деформации в результате воздействия высоких температур; роспись в ряде случаев также оказалась частично утрачена. Установление принадлежности фрагментов тому или иному памятнику представляло сложную, но первостепенно необходимую задачу. Опыт показал, что оптимальным путем для ее выполнения является первичное, предварительное склеивание фрагментов предмета, предшествующее основному реставрационному процессу. В период с 2011 по 2013 годы удалось осуществить предварительную сборку более двух сотен ваз и терракот, значительная часть которых в дальнейшем была передана в реставрационные мастерские ГМИИ. Доклад посвящен обзору наиболее выдающихся памятников, частично или полностью восстановленных за последние годы. Среди них, в частности, микенская псевдоамфора, разнообразные кипрские сосуды и терракоты (которые в совокупности охватывают обширный период от бронзового века до эллинизма), некоторые аттические вазы периода архаики и классики, а также итальянские терракоты и фигурные римские сосуды. В настоящее время многие из этих памятников уже отреставрированы и готовы к экспонированию; остальные находятся на различных стадиях реставрации, от начальной до заключительной.

Процесс реставрации нескольких кипрских ваз, в котором автор принимал участие не только на начальном, но и на последующих этапах, рассматривается в докладе более подробно. Реставрация каждой из них включала одни и те же стадии: предварительную склейку, демонтаж фрагментов, очистку, укрепление склеиваемых поверхностей, окончательную склейку, реконструкцию недостающих частей и, наконец, мастиковку швов; тем не менее, восстановление этих сосудов, значительно отличающихся друг от друга как по форме, так и по степени и характеру сохранности, потребовало индивидуального подхода, сказавшегося на примененных реставрационных технологиях.

Работа по восстановлению античных памятников, пострадавших в годы войны и ныне хранящихся в ГМИИ, еще не закончена и продолжается в настоящее время. Она имеет чрезвычайно важное значение, так как является первым шагом по возвращению утраченных памятников античного искусства в научный оборот. Эту задачу, выполнение которой стало возможным благодаря совместным усилиям научных сотрудников отдела искусства и археологии античного мира и реставраторов музея, еще предстоит решить в ближайшие годы.

*А.И. Карпеченков*

*художник-реставратор первой категории,*

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)

### **Опыт реконструкции скифских круглодонных сосудов**

В собрании Эрмитажа есть хорошо или частично сохранившиеся деревянные сосуды древних кочевников, найденные в курганных могильниках Алтая, нижнего Дона, Приуралья (Коми). До сих пор анализ форм таких сосудов ограничивался графическими реконструкциями утраченных деревянных частей.

В рамках программы по реставрации специалистами Эрмитажа сокровищ Филипповских курганов было предложено произвести реконструкцию нескольких утраченных сосудов по сохранившимся золотым оковкам. Впервые в реставрационной практике Эрмитажа была выполнена реконструкция 6-и сосудов с использованием обратимых материалов, имитирующих дерево, с установкой на них отреставрированных золотых оковок.

В эрмитажной практике и в традициях российской реставрационной школы для подобных реконструкций должны использоваться гальваноконии. Но международная реставрационная

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

программа «Золотые олени Евразии» финансировалась американской стороной с условием экспонирования первой выставки в Метрополитен музее. Оттуда и исходила идея выполнения реконструкции с использованием подлинных золотых накладок.

Тайник Филипповского кургана хранил большое количество драгоценной посуды, которая дошла до нас лишь в виде золотых оковок от трёх сотен истлевших деревянных ритуальных чаш различных форм и размеров.

По накладкам с «закраиной», когда металл «завёрнут» внутрь сосуда, по их изгибу можно представить более-менее достоверные размеры утраченных сосудов с разнообразными завершениями верхнего края. Многие из них соответствуют традиционным формам скифских круглодонных сосудов, и эта форма определяется их назначением - такой сосуд нельзя положить, не осушив.

Были выбраны оковки от 6-и сосудов, не менее 2-3 накладок с закраиной от одного сосуда, что позволяло наиболее достоверно выполнить реконструкцию.

Сначала было необходимо исправить деформации и повреждения оковок. Затем их повреждённые участки дублировались с обратной стороны двумя-тремя слоями тонкой стеклоткани на обратимом клее.

По изгибам и кривизне всех оковок, принадлежащих одному сосуду, тщательно определялись диаметр и высота всего сосуда, диаметр и толщина горла, наклон и толщина стенок.

Реконструированные сосуды изготавливались из древесных опилок на обратимом полимерном клее с армированием металлической сеткой. Сначала из отожжённой металлической сетки формировался каркас будущего сосуда. При этом сразу корректировалась форма и размеры примеркой оковок - наложением их на сетку. Затем на сетку послойно наносилась мастика из опилок с клеем. Для внутренних слоёв использовались крупные хвойные опилки, для внешних – древесная пудра лиственных пород. Мастиковка производилась с запасом по толщине. После просушки лишний материал срезался и шлифовался. На внешней поверхности сосуда лаком на основе того же клея наносился рисунок древесной фактуры. Ручки сосудов также армировались сеткой и мастиковались. Золотые оковки аккуратно одевались на сосуды и закреплялись с помощью отрезков латунной проволоки со шляпкой на одном конце, имитирующей гвоздь. Концы проволоки внутри сосуда загибались и мастиковались.

Окончательные результаты имели значительные отличия от графической реконструкции, которая традиционно выполняется без учёта имеющихся незначительных на первый взгляд деформаций и повреждений, искажающих истинную форму и размеры предмета.

**В.Ю. Коваль**

*старший научный сотрудник Института археологии РАН,  
преподаватель РГГУ, Москва*

[kovaloka@mail.ru](mailto:kovaloka@mail.ru)

### **Взгляд археолога на реставрацию древней керамики**

Реставрация керамики – необходимая часть процесса камеральной обработки массового археологического материала. Одной из задач полевой археологии является восстановление форм сосудов, обнаруживаемых при раскопках объектов археологического наследия. Как правило, такое восстановление производится уже после завершения натуральных работ и перемещения коллекций в археологические лаборатории или музейные хранилища. Хотя никакой нормативной базы здесь не существует, сложилась довольно четкая система представлений, которую можно в полной мере назвать «прецедентной», то есть исходящей из огромного ряда реставрированных до целых форм сосудов, хранящихся сегодня в музеях.

Что же собой представляет этот прецедентный ряд? В подавляющем большинстве случаев это

сосуды, недостающие части которых дополнены инородным материалом (обычно гипсом). При этом часто такие инородные вставки закрашиваются в тон с ней для придания сосуду максимальной схожести с абсолютно целым, неразбитым предметом. Подобная практика существует не только в России, но и за рубежом. Примером именно такого подхода является «Учебный курс по научной консервации археологических предметов», подготовленный в 2011 г. в Лаборатории археологической реставрации им. Леона Леви (г. Душан, Туркменистан) французским реставратором Эстель Оттенвелтер, где предлагается восполнение древней керамики зубоорудным гипсом и последующая тонировка, несмотря даже на признание того, что инфильтрация солей из гипса может повредить керамику.

Если говорить об исследователях керамики, то для них реставрация «с восполнением» представляет фактически утрату значительной части важного исторического источника. Полная «догипсовка» сосуда приводит к тому, что исследователь не может установить по тщательно скрытым гипсом изломам керамики многие ее характеристики – включения в формовочную массу, степень и качество обжига, течение формовочной массы, а часто не может и рассмотреть внутреннюю поверхность сосуда. Поэтому для достижения научных целей в таких случаях требуется вновь разбить уже отреставрированный сосуд.

Керамика, коллекционируемая в музеях, точно так же, как и все другие древности, является не просто объектом показа в экспозиции для повышения культурного уровня населения. Прежде всего, музеи – это хранилища бесценной ПОДЛИННОЙ исторической информации, овеществленной в предметах древности. Откуда появилось в музейной практике столь странное (мягко выражаясь) отношение к предметам, подлежащим не искажению, а бережному сохранению? Не из коммерческой ли реставрации антиквариата, нацеленной на придание поврежденным вещам вида целиком сохранившихся? Причем, именно керамика (в отличие от ювелирных украшений, монет, тканей, картин, икон и т.п.) легче всего подвергается фальсифицирующей реставрации. Многие керамические реставрированные фальсификаты стало возможно выявить только в относительно недавнем прошлом, благодаря новым методам изучения керамики (например, рентгеновским снимкам сосудов).

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы:

1. Сосуды, прошедшие в прошлом фальсифицирующую реставрацию, требуют повторной, настоящей реставрации с удалением большей части догипсовок, тонировок, дорисовок и т.п. вторжений в подлинность вещей.

2. Реставрация новых поступлений археологической керамики должна включать только следующие операции:

А) очистка и последующая склейка обломков;

Б) догипсовка тех участков сосудов, которая необходима для придания им прочности при значительном недостатке подлинных фрагментов. Восполнение части сосуда допустимо только в том случае, если сам он сохранился не менее, чем на 1/2, и догипсовка может составлять в этом случае не более 1/8 его общей поверхности.

3. Любая тонировка загипсованных участков недопустима.

4. Для визуализации древнего быта должны использоваться не подлинные древности, а муляжи, изготовленные полностью из современных материалов.

Данный перечень норм представляется необходимым принять в качестве части Кодекса реставратора, касающейся работы с археологической керамикой.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

**В.Ю. Коваль**

старший научный сотрудник Института археологии РАН,

преподаватель РГГУ, Москва

[kovaloka@mail.ru](mailto:kovaloka@mail.ru)

**А.Н. Медведь**

доцент РГГУ, Москва

[man1153@yandex.ru](mailto:man1153@yandex.ru)

## **Археологическое изучение Ростиславля Рязанского и проблема сохранения земляных археологических объектов**

Археологизированными остатками средневекового Ростиславля – одного из крупных городских центров Рязанской земли – является одноименное городище в Озерском районе Московской области, которое исследуется археологической экспедицией Института археологии РАН с 1991 г. За прошедшие годы памятник исследован на 15% площади, изучены все элементы его фортификации (остатки дерево-земляных укреплений (стен) и рвов), усадебная планировка, место размещения деревянной церкви, остатки городища раннего железного века, предшествовавшего древнерусскому городу. В результате удалось составить представление об изменении внешнего облика города на протяжении середины XII – XV вв., его внутренней топографии и динамике заселения.

При будущей музеефикации Ростиславля Рязанского такой этап как консервация археологических остатков для их последующего экспонирования весьма важен. В случае с земляными остатками мы имеем ряд проблем. Главная из них – отсутствие эффективной методики консервации таких остатков в условиях средней полосы России.

Сохранение и экспонирование остатков фортификационных сооружений (рвов, валов) может осуществляться с использованием методов ландшафтной архитектуры – укрепление склонов путем посадки на них газонов, либо размещения геоматов. Геоматы представляют собой двухмерные структуры, состоящие из трех слоев ячеистых полипропиленовых решеток двойного ориентирования, наложенные друг на друга и связанные полипропиленовой нитью. Геоматы помогают закрепить на грунте корни трав – именно травяные газоны позволяют, с одной стороны, сохранить внешний облик фортификационных сооружений, а с другой – содействуют некоторой защите их от оползней.

Геоматы используются в сочетании с геотекстилями и геосетками для повышения прочности откосов (при большой крутизне или эксплуатируемом откосе). Геоматы легко устанавливаются и не требуют для этого высококвалифицированного персонала).

С консервацией открытых, незадернованных остатков сооружений ситуация гораздо сложнее. Дело в том, что крупные объекты фортификации, даже будучи задернованными, все равно продолжают разрушаться, однако из-за больших объемов земли, из которой эти объекты созданы, это разрушение чаще всего происходит незаметно и крайне медленно. Кроме того, откосы крупных объектов чаще всего имеют благоприятные для сохранения объекта углы наклона.

Менее крупные земляные объекты (например, котлованы древних построек) разрушаются быстрее как из-за их небольшого объема, так и из-за почти вертикальных стенок. На Ростиславле Рязанском большая часть обнаруженных сооружений является котлованами от построек с вертикальными стенками. Для консервации подобных объектов геоматы не подходят, требуются более эффективные технологии, подобные тем, которые были использованы при консервации земляных остатков городища Горгиппия (г. Анапа, Краснодарский край). Однако эти технологии требуют доработки. Пока единственным средством для сохранения земляных остатков в Средней полосе России являются защитные навесы, которые, впрочем, не спасают от осадков в виде снега, как не спасают и от цветения стенок котлована. Возможно, альтернативным средством может являться организация «закрытого» показа объектов, при котором стенки котлована закрываются специальными полимерами, окрашенными под текстуру земли.

### **Реставрационная деятельность в Керченском лапидарии**

Лапидарная коллекция Керченского историко-культурного заповедника, представленная культовыми предметами из камня античной эпохи и средневековья, требует особого подхода к хранению. Отсутствие постоянного фондохранилища, слабая система охраны, частые перемещения объектов, неудовлетворительная экологическая ситуация привели к разрушению и ухудшению состояния сохранности многих лапидарных объектов. В результате мы наблюдаем старение пород под действием естественного увлажнения, мороза, ветра, инсоляции, биоразрушителей, солей грунтовых вод. На данном этапе основной задачей реставраторов является консервация как совокупность реставрационных действий, имеющих своей целью прекращение процесса разрушения памятника и защиту его в дальнейшем от внешних воздействий для продления его жизни.

Реставрационная деятельность в Лапидарии базируется на методических разработках разных реставрационных школ. В 1990-1991 гг. Отделом реставрационно-технологических разработок Центральных научно-реставрационных проектных мастерских (Москва) были проведены лабораторные исследования технического состояния, состава и свойств археологического камня, а также коррозия пород в атмосферных условиях промышленной городской среды. На основании этих исследований были определены задачи и первоочередность работ по спасению коллекции Керченского лапидария, разработана технология консервации памятников с учетом существующего режима хранения. Тогда же были отреставрированы несколько античных стел. Итоги проведенной работы изложены в Отчетах В/О «Союзреставрация».

В середине 1990-х гг. Керченский заповедник активно сотрудничает с Эрмитажем в сфере реставрационной деятельности: организация стажировки по реставрации камня для реставратора заповедника; исследование микрофлоры поверхности археологических памятников, на основании чего составлены рекомендации по проведению профилактической биоцидной обработки памятников.

С 2002 г. на базе Лапидария ежегодно проводится стажировка «Международная летняя школа консервации камня». Выездная реставрационная практика организована для студентов Высшей школы реставрации РГГУ (Москва) в рамках программы Ассоциации музеев античного искусства и археологии Международного совета музеев (ИКОМ) по изучению, систематизации и реставрации скульптуры и каменной пластики Боспора Киммерийского. Ежегодно студенты-реставраторы под руководством высококвалифицированных реставраторов из Государственного научно-исследовательского реставрационного института (Москва) осваивают методики реставрации и консервации камня на памятниках лапидария, а преподаватели оттачивают своё мастерство. Принимали участие в «Летней школе» и реставраторы из Дании и Польши. Допуск к реставрации каменной скульптуры получили реставраторы музеев Украины. В процессе проведения студенческой практики (затем стажировки) РГГУ и работы «Международной летней школы консервации камня» регулярно проводятся семинары на темы реставрационной этики, допустимой степени вмешательства в памятник на примерах экспонатов лапидария. Дискуссии и совместная работа на конкретных памятниках способствуют обмену практическим опытом реставраторов разных стран.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

*Л.Ю. Лиманская*  
профессор РГГУ, Москва  
[lydmila55@mail.ru](mailto:lydmila55@mail.ru)

## **Археологические опыты Рафаэля и его комиссии по систематизации и графической репрезентации памятников античного Рима**

Доклад посвящен исследованию археологического проекта Рафаэля, разрабатываемому по приказу Льва X. Сделанные художником обмеры и зарисовки памятников древнего Рима продолжают оставаться предметом научного обсуждения.

В письме Льву X (1519) Рафаэль описывает свою работу над изучением памятников античной архитектуры. В качестве источников он выделяет рекомендации Витрувия и сведения из региональных каталогов П. Виктора, на основе которых им были составлены обмеры и зарисовки. В письме также описывается метод составления обмеров и чертежей, которым пользовался Рафаэль во время археологических работ: «Приготавливается круглый и плоский, как астролябия, инструмент.... Окружность этого инструмента делится на 8 равных частей, каждая из них получает название одного из восьми ветров и в свою очередь делится на 32 маленькие части, которые именуется градусами... Таков путь, который мы избрали и которым следовали, как это будет видно из всего хода нашей работы. А для того, чтобы все стало еще яснее и понятнее, мы прилагаем чертеж одного и того же здания в трех видах». Упомянутые в письме Рафаэля к Льву X рисунки и чертежи утрачены. Однако сведения о них встречаются в описях коллекций и переписке ученых-антикваров XVI—XVIII веков. Важным свидетельством, указывающим на знакомство современников с археологическими зарисовками Рафаэля, является письмо первого секретаря папы Льва X — математика, астронома и писателя Челио Калканьини, адресованное математику Якову Циглеру. В нем он описывает археологическую деятельность Рафаэля: « Сам город Рим восстанавливается им почти в его прежней величине; срывая самые высокие наслоения, доходя до самых глубоких фундаментов, восстанавливая все согласно описаниям древних авторов, он вызвал такое восхищение папы Льва и всех римлян, что чуть ли не все смотрят на него как на некоего бога, посланного небом, чтобы вернуть вечному городу его былое величие».

Важным свидетельством существования альбома с археологическими рисунками Рафаэля является письмо И.И. Винкельмана (1760) хранителю кабинета медали Людовика XIV Ж.-Ж. Бартелими о том, что изучая коллекцию архитектурной графики Ф. фон Стоша и просматривая рисунки, он определил в них руку Рафаэля и связал эти рисунки с его проектом по восстановлению имперского Рима. Однако упомянутый Винкельманом альбом с рисунками Рафаэля из коллекции фон Стоша в XVIII веке исчез и был обнаружен в 2005 году на аукционе Лионе и Тернбулл в Эдинбурге, где был продан альбом рисунков античных сооружений Рима из библиотеки загородного дома семейства Аскью в Паллинсбурне (графство Нортумберленд). Его приобрел Королевский институт британских архитекторов. Альбом оказался частью считавшегося утраченным кодекса Филиппа Фрайхерра фон Стоша. Сразу возникло предположение, что рисунки кодекса принадлежат руке Рафаэля, и что они являются подготовительными материалами, связанными с проектом по восстановлению имперского Рима. Однако проведенное Я. Кембеллом и А. Нессельратом исследование и атрибуция кодекса позволили установить, что автором рисунков был чертежник и топограф Джанбаттиста да Сангалло (1496—1548, младший брат архитектора Антонио да Сангалло Младшего (1487—1546), и что часть рисунков подправлена и доработана рукой Антонио. Оба брата входили в круг помощников Рафаэля.

В процессе изучения рисунков возник вопрос, с какой целью они выполнялись, и какое отношение они могли иметь к проекту Рафаэля. Особый интерес также представляет исследование роли Рафаэля в создании археологических карт древнего Рима, которые были изданы в виде картографического атласа «*Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum*» после смерти художника (1527) участником его археологической экспедиции ученым-латинистом Марко Фабио Кальво.

### **Из истории ВШР: формирование концепции и программы**

Целью организации Высшей школы реставрации на факультете Музеологии РГГУ стало объединение фундаментального образования в области истории искусства с базовыми навыками консервации и реставрации произведений искусства, которыми в процессе обучения должны овладеть студенты. Этот синтез должен был позволить реализовать в образовательной программе Школы современные идеи и представления о задачах и методах научной реставрации, направленных на сохранение подлинности памятников искусства.

Концепция и программы ВШР создавались в тесном сотрудничестве руководства факультета Музеологии и ГосНИИРеставрации. Необходимо подчеркнуть, что без активного участия ГосНИИР Школа просто не могла бы появиться, так как учебный процесс по специальным дисциплинам вели ведущие реставраторы и сотрудники института, а занятия проходили в его лабораториях и мастерских. Теснейшее сотрудничество с ГосНИИР и по сей день остается решающим условием функционирования Школы.

Поскольку в момент создания Школы на факультете еще не была открыта специальность Искусствоведение, первоначально программы по реставрации и консервации были встроены в специализацию Художественные музеи, которую вела кафедра Всеобщей истории искусств. Суть этой специализации, во многом задуманной как дериват специальности История искусства, заключалась в сочетании почти профессионального объема курсов по истории искусства с дисциплинами, ориентированными на знакомство с практической музейной работой. Именно в эту структуру первоначально были встроены направления Высшей школы реставрации. Впоследствии, с открытием специальности Искусствоведение, программы ВШР были переведены на эту специальность, что соответствовало принципиальному положению в концепции Школы – специалист, работающий над сохранением памятников искусства, должен в полной мере понимать их историческую и художественную ценность.

Концепцию Высшей школы реставрации определяли две основополагающие идеи:

- главное место в образовательном процессе занимает именно консервация, как приоритетная практика сохранения аутентичности памятников искусства. Эта основополагающая концептуальная идея находилась в русле современных представлений о целях и задачах научной реставрации культурного наследия;

- программы ВШР ориентированы в первую очередь на освоение базовых процедур реставрации и консервации памятников декоративно-прикладного искусства и археологического материала. Это означало, что Школа сознательно отказывается от идеи и практики художественной реставрации и от подготовки художников-реставраторов. Это предопределялось не только сложностями и проблемами, связанными с этой подготовкой. Данное положение было именно принципиальной позицией, формирующей определенное профессиональное самосознание выпускников.

Таким образом, на момент своего создания Высшая школа реставрации стала учебным заведением с уникальными образовательными программами, чья практическая значимость и зрелость сочеталась с взглядами и идеями, формирующими современный уровень представлений о целях и задачах сохранения художественного наследия.

Программы, по которым началось обучение в ВШР, были созданы ведущими специалистами ГосНИИРеставрации. Они охватывали такие типы памятников и материалы, как художественный металл, стекло, фарфор и керамика, ткани, бумага и пергамент, камень и архитектурные детали, дерево. Несколько позже была разработана и программа по консервации темперной живописи.

Среди программ, с которых началась деятельность Школы, была и очень популярная среди

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

студентов программа по Атрибуции и экспертизе художественных ценностей. Впоследствии от нее отказались в силу ряда причин, в том числе концептуального характера, но, тем не менее, было подготовлено несколько выпусков, и бывшие студенты затем успешно работали в Отделе экспертизы ГосНИИР.

Конечно, в первую очередь деятельность Школы была ориентирована на реставраторов-практиков, не имеющих высшего образования. Именно поэтому аспект фундаментального гуманитарного образования занимал в ее концепции столь важное место. Но сразу же программы Школы были применены и на дневном отделении, так как позволяли формировать и необходимые практические навыки, и систему ценностей в сфере сохранения художественного наследия, соответствующую объективным потребностям современного социума. Соединение образовательной и социокультурной значимостью Школы и обуславливает ее роль в развитии реставрационного образования в России.

*И.А. Мелихова*

*преподаватель РГГУ, Москва*

[imelikhova\\_gim@mail.ru](mailto:imelikhova_gim@mail.ru)

### **Из опыта работы реставрационных мастерских ГИМа. Памятники на бумажной основе**

Отдел реставрации Государственного исторического музея является одной из старейших реставрационных организаций в России. 1925 г. - официальный год его рождения. Тогда в нём числилось несколько сотрудников, сейчас – 82.

Многообразие коллекций музея определяет многопофильность реставрационных специальностей. Отдел состоит из 12 мастерских, занимающихся реставрацией масляной и темперной живописи, различных видов графики, старопечатных и рукописных экспонатов, изделий из дерева и керамики, разнообразных металлов, кости, кожи, фотодокументов, археологических памятников, коллекций тканей и изделий из них. Кроме реставраторов в состав отдела входят энтомолог, миколог и два химика, а также сектор учета документации.

Реставраторы объектов на бумаге и пергаменте составляют самую большую группу, разделенную на две мастерские: реставрации графики и реставрации памятников на бумажной основе и переплета.

Обычно со старопечатной или рукописной книгой, если она нуждается в полистном разборе, работают два человека: реставратор-листовик и реставратор-переплетчик. Однако бывают и такие сложные объекты, которые требуют привлечения специалистов из других мастерских отдела. Таким было Боровское Макарьевское Евангелие. Оно было написано в 1533 г. по заказу Новгородского архиепископа Макария и обложено драгоценным окладом специально для вклада в Пафнутьево - Боровский монастырь, где сам Макарий принял монашеский постриг.

Перед началом работы были проведены необходимые анализы, в результате которых определена природа клеев переплёта, связующих красок, подобраны растворы для очистки металла и промывки камней.

В реставрации этого памятника участвовали пять мастерских отдела: реставрации графики, документов и переплета, текстиля, дерева, металла.

В мастерской реставрации графики раствором желатина под микроскопом был закреплен красочный слой миниатюр и заставок на участках с золотым фоном.

Листы рукописи очищены механическим путем от загрязнений, восковых пятен, разрывы подклеены реставрационной японской бумагой. Этим занимались в мастерской реставрации документов и переплета.

Дублирование бархата на шелк, укрепление шелковых завес, очистка и закрепление оборванного плетения нитей закладок осуществлялись реставратором тканей.



В мастерской реставрации дерева была исправлена деформация верхней доски. Реставратором металла очищен оклад, закреплены эмали, восполнены детали крепления, промыты камни. Жемчужная обнизь, носившая следы многочисленных закреплений порванных нитей, перенизана по типу XVI в. на вновь изготовленную в мастерской серебряную нить.

Этот комплексный подход к реставрации одного предмета, безусловно, оправдывает себя в рамках такого большого музея, где сосредоточена масса вещей, состоящих из различных материалов.

И в каждом конкретном случае подход к реставрируемой вещи должен быть индивидуальным, так как разработанные методики могут одному объекту помочь, другому - нанести вред.

Примером может служить «Синодик» XVIII в., поступивший в реставрацию в руинированном состоянии. Он представлял собой книжный блок из тряпичной бумаги, текст написан сажевыми и железо-галловыми чернилами. Синодик иллюстрирован миниатюрами в акварельной манере, отретушированными киноварью.

Главной особенностью являлось повреждение бумаги, вызванное наличием зеленой краски – ярь-медянки, имеющей в основе ацетат меди. В местах, где есть эта краска, бумага на обороте побурела, стала более хрупкой, а отдельные фрагменты просто высыпались. Образовались множественные утраты по живописи и тексту. Некоторые из них были грубо подклеены бумагой на отрубной клей. Шитьё нарушено, тетради выпадали из блока, общее загрязнение, ветхость бумажной основы, затёки, краски и чернила не водостойкие, живопись имела порошение и осыпи.

Опыт коллег из Российской национальной библиотеки, сталкивавшихся ранее с подобной проблемой, не мог быть нам полезен. В их случае ярь-медянка была нанесена на печатные гравюры, что делало возможным химическое воздействие. Для нас эта методика категорически не подходила из-за текучих красителей, которые не выдержали бы не только химию, но даже воду.

На реставрационном совете было принято следующее задание: полистный разбор блока, закрепление красочного слоя миниатюр 6% спиртовым раствором гидроксипропилцеллюлозы (глюцель) под микроскопом, механическая отчистка, удаление заклеек методом удалённого увлажнения спиртовым раствором; подклейка разрывов, восполнение утрат, дублирование ветхих частей бумажной основы спиртовым 9% раствором глюцеля, щадящее прессование без увлажнения. Всё это было благополучно проделано, после чего блок был сброшюрован и передан переплётчику для сшивки.

Подобные манипуляции с объектом относятся к сложной научно-реставрационной деятельности. Кроме нее отдел занимается консервацией и уходом за коллекциями. Конечно, к серьёзному реставрационному вмешательству надо прибегать, когда дальнейшее бездействие грозит памятнику разрушением. В каждом объекте заложена тенденция к старению, и с природой бороться трудно. Но замедлить процесс разрушения музейных предметов, стабилизировать их состояние – в этом состоят задачи превентивной консервации. И в первую очередь это щадящие условия и режим хранения, а также – бережное обращение и использование.

*Е.О. Минина*

*художник-реставратор,*

*Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва*

[e\\_minina@mail.ru](mailto:e_minina@mail.ru)

### **Из опыта реставрации памятников античной керамики**

В течение 2-х лет (2011-2013 гг.) мы работали исключительно с коллекцией археологической кипрской керамики, содержащейся в фондах ГМИИ им. А.С. Пушкина. Реставрация всей коллекции проводилась в рамках подготовки тематической выставки в музее, посвященной культуре древнего Кипра. Мы получили редкий и интересный опыт единовременной реставрации большой коллекции керамики, принадлежащей к одному культурно-историческому комплексу. В процессе этой

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

длительной работы стали видны особенности характеристик керамического черепка и красочных слоев различных видов кипрской керамики. Понимание этих нюансов и отличий позволило, с одной стороны, найти общие закономерности, а с другой - выработать индивидуальный реставрационный подход к каждой конкретной группе предметов. Причем процесс накопления информации и ее осмысления проходил в течение всего периода реставрации коллекции. Такой подход делает работу реставратора исследовательской, что благотворно влияет на конечный результат. В этом докладе рассматриваются методы работы с нелощеными керамическими сосудами и терракотовой скульптурой.

Одной из главных задач реставрации материалов кипрской коллекции было удаление поверхностных наслоений и загрязнений различного происхождения. Это и следы предыдущих реставраций, и природные наслоения различного состава, и стойкие наслоения позднего происхождения на предметах, пострадавших во время Великой Отечественной войны. Задача очень сложная, так как под слоями загрязнений может находиться менее прочный слой авторской обмазки или краски росписи. Кроме того, приходилось учитывать качество и состояние самого керамического черепка. Надо сказать, что керамика и краски росписи памятников «кипрской коллекции» имеют характерные особенности, создающие определенные сложности при реставрации.

Для определения состава наслоений и подбора методов их удаления нам пришлось обратиться в различные организации для проведения химических и физико-химических исследований. Предварительные исследования показали необходимость глубокого и подробного изучения этой проблемы для получения оптимального результата.

Поскольку реставратор живет и работает не в безвоздушном пространстве, а в конкретных условиях музея, необходимо рассматривать в комплексе исследовательские задачи, стоящие как перед реставратором, так и перед хранителем. Объединить интересы и найти наилучшее решение проблем реставрации, возможно, проведя ряд физико-химических предреставрационных исследований. Их результаты дают большое количество информации обеим заинтересованным сторонам. В противном случае, в процессе реставрации могут быть удалены следы времени, интересные для изучения. Авторские же слои могут быть покрыты защитными реставрационными материалами, изменяющими, пусть обратимо, их первоначальные свойства. Кроме того, применение термических методов в реставрации керамики может сказаться в дальнейшем на результатах некоторых физико-химических исследований и должно быть зафиксировано в каждом отдельном случае, а сами исследования желательно проводить до начала реставрации.

Необходимость предреставрационных исследований вызвана также развитием современных методов очистки и появления новых материалов. В этих условиях необходимо убедительно разделить авторский слой и поздние наслоения, а сами наслоения дифференцировать, изучая их состав и время возникновения. Определение состава загрязнений и материалов предыдущих реставраций дает возможность проследить исторический путь памятника. Кроме того, удаляя старые реставрационные материалы, полезно определить их состав, чтобы понимать, как они ведут себя во времени и воздействуют на керамику. Надо учитывать, что многие виды исследований можно проводить только до реставрации или в ее процессе, когда предметы фрагментированы. Все это особенно значимо при реставрации целой коллекции в полном объеме. Такие исследования, кроме решения сегодняшних задач, дают возможность создания экспертной базы для определения подлинности других экспонатов определенной группы в дальнейшем.

### **Жизнь и творчество миниатюриста Мир Саййида Али: проблемы изучения и интерпретации**

Наследие одного из учеников Камолиддин Бехзода Мир Саййид Али, основателя так называемой «могольской» школы миниатюры, принадлежит к шедеврам мировой художественной культуры. В течение XX века, благодаря многочисленным исследованиям, постепенно восстанавливаются подлинные страницы жизни и творчества Мир Саййид Али. Сведения о нем немногочисленны и противоречивы. Имя художника издавна окружено легендами, в биографии пока много «белых пятен». Между тем, каждая деталь в жизни такого человека, каким был Мир Саййид Али, имеет значение, ибо в них раскрываются живые связи художника со своим временем, наполнявшие творчество художника глубоким содержанием.

Наш подход к изучению биографии и творчества Мир Саййид Али характеризуется с тесной связью с историей его родного города Термеза и клана саййидов, которому принадлежал художник. Исследование источников и литературы в этом контексте позволяет по новому осмыслить истоки возникновения, закономерности развития и особенности «могольской» школы миниатюры. На основе анализа литературы раскрываются условия и способы интерпретации творчества Мир Саййид Али. Художник писал стихи под прозвищем «Джудой». В литературе на английском языке утвердилась форма этого прозвища в виде «The Loner» - переводимого как «одинокий, отшельник». Вернее было бы связывать псевдоним со словом «Parted» - «разлученный», отражающий действительное состояние Мир Саййид Али. Изучение поэтического наследия Мир Саййид Али позволяет говорить о его тоске по Родине, присущей многим представителям эмиграции из Центральной Азии той эпохи.

*И.П. Мокрецова*

*профессор РГГУ, Москва*

[inna.mokretsova@mail.ru](mailto:inna.mokretsova@mail.ru)

### **Научный подход к реставрации средневековых рукописных книг в прошлом и настоящем**

Под «средневековой рукописной книгой» в данном случае подразумеваются книги, написанные на пергаменте и дошедшие до нашего времени в ранних переплетах. Самые ранние из них датируются началом первых столетий н.э. К концу XV века с широким распространением в Европе бумаги и появлением печати рукописные книги на пергаменте, по существу, стали исчезать. Сохранившиеся пергаментные рукописи, написанные на разных языках - латыни, греческом, древнерусском, древнеславянских и др. - отличает разное содержание, как и характер письма, и различные художественные особенности. Вплоть до XII в. рукописные книги изготовлялись в пределах скриптория монастыря, позднее производство рукописных книг в основном перешло в пределы города. В изготовлении рукописной книги принимали участие самые разные мастера и специалисты – пергаментчики, писцы, художники, переплетчики и т.п.

Большая часть рукописных книг, дошедших до нашего времени, предназначалась для церкви, то есть имела религиозное содержание и литургическое назначение. Этими книгами широко пользовались, и они дошли до нашего времени иногда в крайне разрушенном состоянии. Некоторая часть этих памятников по-прежнему хранится в условиях монастыря или соборов, но многие из них со временем попали в условия государственных хранилищ. Именно эта группа книг (и зарубежных,

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

и российских) требует особого внимания со стороны реставраторов. Как следствие их частого использования, страдают все части книжного блока – листы пергамента оказываются порванными и загрязненными, осыпаются чернила и краски миниатюр и заставок, обрывается шитье блока и т.п. Как показывают наблюдения, эти разрушения могут быть вызваны плохим состоянием переплета: деревянные крышки разламывались или давали усадку, ломались и исчезали застежки или завязки с крышек, пропадали металлические жуковины, обрывались и пропадали кожаные покрытия.

Как следствие, в средневековых рукописях почти всегда можно встретить следы исправлений или ремонта, сделанных в прошлом: сшитые заново тетради, грубовато подклеенные утраты и разрывы листов. В каких-то исключительных случаях очищались загрязнения, вписывались утраченные тексты, очень редко закрашивались осыпавшиеся участки красочного слоя, но никогда не делались попытки укрепить осыпающийся красочный слой. Логично предположить, что за ремонт книг в прошлом отвечали переплетчики, так как в первую очередь в рукописных памятниках разрушались именно переплеты, и переплетчики обязаны были приступать к ремонту книги. Скорее всего, им приходилось делать все, связанное с исправлением плохого состояния книжного блока. Гораздо позднее, в XIX-XX вв., важное место стал занимать труд других библиотечных реставраторов, приведших в порядок печатные издания, бумажные блоки и легкие картонные переплеты. Очевидно, что в прошлом, как и в настоящее время, ремонт или современная реставрация рукописных книг зависела не только от самостоятельных действий переплетчика, но и от пожеланий хранителя или владельца книги, решающих вопрос о мерах при ремонте книги.

Другой серьезной причиной разрушений средневековых рукописей являются их технологические особенности. Между рукописными памятниками, созданными в разное время в различных регионах, существует технологическое сходство, позволяющее объединить их в одну группу. Многие средневековые книги, сделанные из одинаковых материалов, во многом имеют сходные разрушения, вызванные технологическими причинами, например, разрушительным действием чернил и некоторых пигментов на пергамент и т.п. В конце XVIII в. историки-палеографы обращались к химикам для получения реактивов, помогающих раскрыть исчезающие тексты палимпсестов на пергаменте. Результат порой оказывался трагическим – полностью исчезал текст, написанный чернилами, страдал пергамент.

В настоящее время оказалось, что историки рукописей, как и реставраторы, самостоятельно решить проблемы сохранности и реставрации средневековых книг не могут без участия химиков-технологов, химиков-аналитиков, физиков, биологов и других специалистов негуманитарных областей. Используя современные научные методы, эти ученые исследуют технологические свойства средневековых рукописных книг с различных точек зрения: изучаются чернила, пигменты и связующие, способы изготовления пергамента и т.д. Результатом самостоятельных или совместных трудов ученых и реставраторов в этой области являются публикации статей, доклады на конференциях, монографий, комментированных средневековых трактатов о пигментах, изготовлении чернил и т.п. В этих работах, наряду с российскими учеными, принимает участие многочисленный корпус ученых Германии, Италии, Англии, Голландии, США и других стран.

Традиции переплетного мастерства, реставрации рукописных и печатных книг чрезвычайно высоки на Западе, особенно в Англии, где выходят специальные периодические издания по этим вопросам. В специализированных колледжах, выпускающих переплетчиков и реставраторов высокого класса, проводится обучение в течение нескольких лет. И за рубежом, и в нашей стране возникают трудности, пока неразрешимые, связанные с экономическими причинами, так как реставрация рукописных книг стоит очень дорого. Поэтому, с одной стороны, высокого качества переплетчики, например, остаются без работы и вынуждены вести частную практику; с другой стороны, специалистов для работы с пергаментом и красочным слоем можно и не найти. Проводить полную реставрацию средневекового памятника удастся редко и только в крупных реставрационных мастерских. Говоря о практической стороне современной реставрации, с каждым годом уходящей далеко вперед, необходимо иметь в виду появление новых возможностей, поступающих в руки

реставраторов-практиков – новых химических материалов, новых приборов. Не всегда и не везде имеются возможности приобретать и осваивать новую аппаратуру и материалы, но знакомиться с ними и узнавать о них необходимо. Все же есть надежда, что взаимные усилия реставраторов-практиков и ученых вызовут появление новых методик реставрации, эффективного инструментария и, что важно, будут созданы материальные возможности для реставрации уникальных средневековых рукописей.

На этом фоне работы российских реставраторов и ученых специалистов – химиков, физиков, биологов - также занимают значительное место. Большим преимуществом советской реставрации в прошлом была традиционная высокая квалификация практиков и реставраторов. Образование, которое получают студенты РГГУ курса истории искусств по реставрации и ВШР по специализации реставрация библиотечных и архивных материалов, позволяет им также включиться в эту деятельность.

*С.С. Морозова*  
кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва  
[s.s.morozova@mail.ru](mailto:s.s.morozova@mail.ru)

### **Средневековый полихромный рельеф: этапы реставрации**

Во всем мире реставрация деревянной полихромной скульптуры является делом непростым и достаточно редким. В каждом отдельном случае специалисты вынужденно сталкиваются с целым рядом проблем, требующих индивидуального подхода в решении. Поэтому нам кажется важным описать этапы еще не завершенной реставрации деревянного полихромного рельефа немецкой работы рубежа XV-XVI веков «Положение во гроб» из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина.

По всей видимости, он восходит к коллекции Г.А. Брокера, так как поступил в филиал Румянцевского музея – особняк Берга на Арбате - из собрания Э.А. Брокера, его младшего сына, а оттуда в 1924 году - в Музей изящных искусств в Москве. Композиция этого выдающегося средневекового памятника представляет сцену оплакивания. Тело Христа лежит на белом полотне в окружении Иосифа Аримафейского, Иоанна Евангелиста, Богоматери. Никодим склонился к ногам Христа. Справа три Марии.

Препятствием для экспонирования рельефа было состояние его сохранности. Деревянная основа дала многочисленные трещины и с тыльной стороны была сильно изъедена жучком, поверхность имела загрязнение, отставание и осыпи красочного слоя и левкаса. В 1979 году с приходом в музей реставратора Б.С. Сергеева была начата его реставрация.

На первом этапе (1980-е годы) рельеф был очищен от пыли, уложен отстававший левкас и красочный слой, укреплена древесина с тыльной стороны. Выяснилось, что поверхность рельефа практически полностью закрашена, включая утраты. Сделанные пробы показали наличие более ранних полихромных слоев. Решено было продолжить реставрацию: удалить поздние записи и обнаруженные доделки и начать раскрытие красочного слоя. С обратной стороны рельефа были убраны крепления позднего происхождения. При этом рельеф распался на две части. Было решено раскрыть его меньшую часть. После полного удаления поздней записи на ней выявились большие участки авторской росписи. Несмотря на достигнутые результаты, в работе по ряду причин был сделан перерыв.

В начале 2000-х годов реставрация возобновилась. На этом этапе в процессе раскрытия красочных слоев на правой, более обширной части рельефа, были найдены следы реставрации разного времени, демонтированы и выявлены оригинальные крепления кистей рук и более поздние дорезки. В настоящее время завершается укрепление тыльной стороны рельефа, разрабатывается оборудование для хранения и экспонирования памятника. Намечено обобщить данные технологических анализов. С завершением раскрытия авторской росписи появилась возможность представить изначальный вид рельефа, особенности полихромии, сопоставить его с другими аналогичными произведениями эпохи.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

**Т.Н. Новоселова**

старший научный сотрудник Сергиево-Посадского государственного

историко-художественного музея-заповедника

[novoselovatatyan@yandex.ru](mailto:novoselovatatyan@yandex.ru)

### **Керамические кумганы XVI в. из Троице-Сергиева монастыря (по материалам археологических раскопок 1999-2002 гг.)**

При археологических раскопках в Троице-Сергиевой лавре в 2000 году были обнаружены фрагменты керамических кумганов XVI в.: чернолощеного, красноглиняного и ангобированного расписного.

Кумган характерен для восточной культуры. На Руси привозная восточная керамика появляется со второй половины XIII в. Фрагменты двух поливных расписных сосудов XVI в. с такой формой были найдены в Зарядье. В Твери, в слоях XV в., обнаружены кумганы, украшенные отштампованные рельефными сюжетными медальонами. Нередко изображение кумгана можно встретить на иконах и миниатюрах XVI-XVII вв.

Кумганы в исполнении русских мастеров широко бытовали в XVI – XVIII вв., однако известны и в XV в. Изготавливались они из глины.

На территории Сергиево-Посадского района эти сосуды редки, но все же встречаются. К более ранним находкам относятся фрагменты красноглиняных ангобированных кумганов, обнаруженных при раскопках Древнего Радонежа в комплексе XIV-нач. XVI вв.

Красноглиняный кумган из Троице-Сергиева монастыря (сохранилась верхняя его часть) из плотного теста - на изломе бурого цвета, с линейным орнаментом с двумя завитками и следами овара.

Фрагмент чернолощеного кумгана изготовлен из красной глины, поверхность черного цвета. Сосуд небольшого размера и отличался изяществом. Поверхность залощена в виде продольных, частых полос.

Чернолощенные кумганы в Москве и Подмоскowie обнаружены в слоях XV-XVI вв. Зарядья, Яузской гончарной слободы, при раскопках Романова двора, в средневековом комплексе последней трети XV-сер.XVI вв. поселения Котово 1 Истринского района Московской области, а также в Смоленске.

Во второй половине XV – первой половине XVI вв. для изготовления московской столовой посуды предпочтение отдавалось белым глинам высокого качества. Красноглиняные сосуды, в подражание белоглиняным, окрашивались белым ангобом, нередко с росписью красным ангобом по белому фону.

Ангобированная посуда из Троице-Сергиева монастыря была привозная. Возможно, она привозилась из Зарядья и Яузской гончарной слободы, продукция которых была известна на московских землях.

Наиболее интересным экземпляром ангобированной посуды из Троице-Сергиевой лавры является кумган с росписью. Сохранились фрагменты горла, ручки и части тулова сосуда с налепным носиком. Поверхность сосуда покрыта белым ангобом с кистевой росписью в виде геометрического и цветочно-растительного орнамента.

Аналогией расписному кумгану из Троице-Сергиевой лавры является кумган XV в., обнаруженный при раскопках Романова двора, на территории Сорокина городища древнего г. Алексина конца XV - первой половины XVI вв., в Можайском кремле и в Зачатьевском монастыре. Полной аналогией является кумган, обнаруженный в Зарядье в слоях XVI в. Он имеет подобные пропорции и полностью идентичный орнамент.

Опись ТСМ 1641 г. говорит об одном старце-гончаре, а опись 1701 г. не упоминает гончаров вовсе, но отмечает в «изразешном» дворе наличие горна для обжига горшков. Можно предположить, что гончарами по совместительству могли быть изразечники или местные наемные мастера. Скорее всего, гончарное производство в монастыре было время от времени лишь для повседневной кухонной

и утилитарной посуды низкого качества, например, такой как слезницы, которые обнаружены в большом количестве в погребениях монастыря.

Возможно, дорогие высококачественные кумганы в ТСМ предназначались для праздничных братских трапез и приемов знатных богомольцев (в том числе государей московских), часто посещавших монастырь. В пользу такого предположения говорит место находки: шурф расположен вблизи царского дворца, существовавшего на территории обители с XVI в.

*А.С. Пахунов*  
Conscience Lab,  
преподаватель РГГУ, Москва  
[rggu@pakhunov.com](mailto:rggu@pakhunov.com)

### **Исследование наскальной живописи Каповой пещеры: предварительные результаты**

Объектом нашего исследования является Капова пещера, расположенная в Бурзянском районе Республики Башкортостан. В пещере обнаружено большое количество наскальных рисунков, как фигуративных, так и абстрактных.

Рисунки были открыты в 1959 году, хотя пещера была известна задолго до этого. Несмотря на более чем пятидесятилетнюю историю изучения данной пещеры, комплексного химико-аналитического исследования красок проведено не было. Таким образом, Капова пещера, являющаяся уникальным памятником верхнепалеолитического искусства, расположенным на территории России, практически не исследована, в отличие от аналогичных пещер с рисунками, расположенных на территории Западной и Восточной Европы. В то же время состояние некоторых из рисунков в пещере оценивается как неудовлетворительное.

В 2013 году нами был получен грант РФФИ на проведение научно-исследовательских работ в пещере. Основными задачами на первом этапе исследования являются следующие: разработка комплекса химико-аналитических методов, позволяющих определить состав использовавшихся красок, и проведение предварительного анализа образцов красочного материала из культурного слоя с использованием некоторых из предложенных методов.

Нами был проведен анализ литературы по исследованию палеолитической наскальной живописи Европы, а также других регионов, и был выделен ряд методов, которые в настоящее время являются стандартными применительно к объектам данного типа.

Для определения количества компонентов состава в образцах мы использовали анализ микропрепаратов методом поляризационной микроскопии. Данное исследование позволило установить сложносоставной характер образцов и определило использование микроаналитических методов с высоким пространственным разрешением – рамановской спектроскопии с фокусировкой луча лазера посредством микроскопа (для изучения минерального состава образцов) и электронной микроскопии (для изучения морфологии образцов, а также определения элементного состава отдельных частиц).

Метод ИСП-МС был использован для анализа микроэлементного состава образцов, обнаруженных на разной глубине в Пункте В. Анализ показал схожее распределение концентрации редкоземельных элементов во всех образцах. Это позволяет предположить, что для приготовления краски художники в разное время использовали пигмент из одного источника.

Таким образом, проведенное предварительное исследование образцов красочного материала из культурного слоя, позволило получить первичную информацию об их составе и разработать дальнейший план исследований. Данный план включает применение расширенного набора методов анализа, таких как рентгеновская дифракция и использование биосенсоров.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

*Е.В. Переводчикова*

*старший научный сотрудник Государственного Исторического музея, Москва*

### **Золотые олени из Филипповки: реставрация в древности**

При раскопках кургана №1 у с. Филипповка в Оренбургской области были найдены уникальные деревянные скульптурные фигуры оленей, обложенные золотой и серебряной фольгой. Эти скульптуры экспонировались на выставке «Золотые олени Евразии» и опубликованы в каталогах выставки. В каталог, вышедший в Санкт-Петербурге в 2003 г., вошли и некоторые цитируемые статьи.

Фигуры стоящих оленей выполнены в круглой скульптуре, моделировка обобщенная. Олени стоят на невысоких прямых ногах, над прямо поставленной головой с удлинённой мордой возвышаются огромные рога. На туловище и мордах оленей читаются резные узоры.

Большинство фигур установлено на плоских подставках, по ширине и длине слегка выступающих за их пределы. Посередине некоторых подставок торчит большой бронзовый гвоздь, достаточный по размеру для прикрепления ее к чему-либо. По краям других подставок сделаны канавки, пригодные для того, чтобы в них помещались веревки для привязывания предмета к чему-либо. Отмеченные детали позволяют предполагать, что фигуры оленей тем или иным способом прикреплялись к какой-то конструкции.

По композиции рогов фигуры оленей различаются: у половины из них рога развернуты в плоскости, перпендикулярной оси фигуры, и только передний отросток расположен вдоль морды оленя. У остальных скульптур рога помещены в той же плоскости, что и вся фигура.

Автор раскопок кургана А.Х. Пшеничнюк и реставратор А.И. Бантиков отмечают различную степень мастерства резчиков по дереву, выделяя более качественно выполненные экземпляры и более грубые. При том, что на этих более грубо сделанных предметах воспроизводятся все важные детали, можно предположить, что они делались по образцу тех фигур, что сделаны более качественно.

У некоторых скульптур на рогах присутствуют серебряные пластинки и серебряная проволока, при помощи которой части рогов прикручены друг к другу. Это очевидные следы реставрации, проделанной в древности. Интересно при этом, что половина скульптур, выполненная более тонко, носит следы древнего ремонта, а более грубые экземпляры – нет.

При всей своей уникальности стилистически эти фигуры ближе всего к искусству кочевников Алтая. Это наблюдение касается не только рассматриваемых скульптур, но и золотых оковок деревянных сосудов из этого же кургана. Автором этих строк и А.Д. Таировым было высказано предположение, что комплекс этого кургана отражает перемещение группы кочевников с Алтая в Южное Приуралье.

В этой ситуации можно предположить, что фигуры оленей, выполненные более тщательно и несущие следы древней реставрации, были привезены с Алтая, а более грубые их воспроизведения, без таких следов, могли быть изготовлены уже на месте.

*А.Е. Петракова*

*старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург*

[petrakova.anna@gmail.com](mailto:petrakova.anna@gmail.com)

### **Античный вазописец vs европейский живописец-реставратор: как атрибутировать их общее произведение?**

Современному искусствоведу-хранителю, помимо непростой работы по атрибуции подлинных произведений античной вазописи, также приходится иметь дело с результатом работы европейских живописцев-реставраторов XVIII-XIX столетий. Их творчество, призванное сделать вазу внешне целой и привлекательной, порой вводит искусствоведа в заблуждение относительно формально-стилистических особенностей росписи, на основе анализа которых и производится атрибуция.



В основу современной атрибуции положен метод, использовавшийся основателем классификации и систематизации афинской расписной керамики Дж. Бизли, который, в свою очередь, следовал за Дж. Морелли, изучавшим живопись старых мастеров. Исследователи призывали обращать внимание на всю совокупность формально-стилистических элементов произведений искусства, включая характер трактовки художником таких мельчайших и второстепенных деталей, как ухо или пальцы в рисунке человеческой фигуры. «Метод Бизли» был противопоставлен атрибуции античных ваз, выполнявшейся на основе сходства композиции и сюжета у нескольких росписей. При всей действенности метод имеет ограничения: вынесение суждений об авторстве росписей должно производиться при полной убежденности, что они нанесены именно античными мастерами. В случае с хранящимися в музее вазами и фрагментами, происходящими из материалов археологических раскопок, проблем не возникает. Однако существенную часть собраний составляют вазы, приобретенные путем покупки у коллекционеров или посредников. Такие вазы часто имеют поновительные записи поверх античной росписи, то есть формально-стилистические особенности живописи Нового времени вступают в противоречие особенностями вазовой росписи, выполненной в I тысячелетии до н.э.

Записывая вазы в XVIII – XIX веках, реставраторы находились под влиянием идей своей эпохи об античном искусстве и его реставрации. Путем сравнительно-стилистического анализа удалось выявить, что записи на вазах, происходящих из итальянских коллекций XVIII века, имеют значительное сходство с цветными иллюстрациями в изданиях того времени, таких как работа Дж.Б. Пассери или же первый каталог коллекции У. Гамильтона. Сопоставление ваз из старинных итальянских коллекций, хранящихся в современных музеях, с рисунками в архивах и старинных публикациях, позволяет не только выявлять в музеях крайне редкие примеры реставрации античной вазописи, выполненной в первой половине XVIII века, но и делать предположение о том, что над созданием записей могли работать те же художники, что и авторы рисунков ваз, изготовлявшихся для первых вазовых каталогов.

В поновительных записях на античных вазах из итальянских коллекций XIX века мы наблюдаем сходство с подлинными античными росписями, однако источником для копирования не всегда служила сама реставрируемая ваза. Выявлены примеры записей, в которых утраченные элементы росписи (рисунок голов, тел, орнаментов на одежде) были скопированы реставратором XIX века с подлинной античной вазы, но расписанной другим вазописцем. Наличие в одной и той же росписи формально-стилистических особенностей, присущих двум разным античным мастерам, вводило в заблуждение при ее атрибуции. В музеях также хранятся примеры «монтажа», когда в античную вазу, созданную одним вазописцем, вставлялся фрагмент античной же вазы, но выполненной другим мастером.

Конкретные экспонаты из отечественных собраний (ГМЗ «Павловск», ГМИИ, ГЭ, коллекция ваз в Отделе рукописей РНБ) позволяют продемонстрировать специфику атрибуции таких сложных произведений искусства, являющихся результатом работы античного вазописца и европейского живописца, а также возможности приложения формально-стилистического анализа к работам античных мастеров и подражавших им живописцев Нового времени.

*В.Н. Пилипко*

*ведущий научный сотрудник Института археологии*

*Российской Академии наук (ИА РАН), Москва*

[pilipko2002@mail.ru](mailto:pilipko2002@mail.ru)

### **Исследования на городищах Нисы в начале XXI века**

Городища Старая и Новая Ниса - знаменитые памятники эллинистического Востока, имеющие мировое значение, статус историко-культурного заповедника (1980), находящиеся под охраной

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции ЮНЕСКО (2007).*

Раскопки здесь проводятся более 80 лет. В XXI в. они сосредоточены на изучении городища Старая Ниса, где исследования ведут две экспедиции: итальянская (Центр научных исследований Туринского университета, руководитель К. Липполис) и российская (Институт археологии РАН, руководитель В.Н. Пилипко). Общую координационную деятельность осуществляет Туркменское национальное управление по охране, изучению и использованию памятников истории и культуры.

Современные раскопки направлены на прояснение устройства Центрального ансамбля крепости Михрадкерт (установлено древнее название городища Старая Ниса). Были уточнены структура и последовательность перестроек Блока круглого зала. Завершено выяснение планировки цокольного этажа Башенного сооружения - она оказалась совершенно иной, чем представлялось по данным раскопок 30-х – 40-х гг. XX в. Соответственно, стала очевидной несостоятельность многих ранних предположений относительно устройства и возможного назначения сооружения. Обнаружен и полностью раскопан ранее совершенно неизвестный объект – Здание с каменными панелями (Красный дом).

Значительно продвинулись вперед, но еще не закончены работы по уточнению планировки Северо-Восточного сооружения. Многие десятилетия оно считалось дворцом, но последние исследования показали, что в его пределах нет помещений, которые было бы можно отнести к царским покоям. Главными компонентами этого сооружения были два больших парадно оформленных двора.

С 2007 г. итальянские археологи занимаются раскопками объекта, расположенного в юго-западном углу городища. Общие контуры его уже отчетливо прослеживаются. Судя по всему, это был склад, где хранились разнообразные продукты и инвентарь.

Новые исследования поддерживают мнение о том, что Старая Ниса во второй период функционирования представляла собой храмовый комплекс, каким-то образом связанный с династическим культом Аршакидов. Парфянские цари активно участвовали в руководстве деятельностью комплекса. В пределах Центрального ансамбля совершались торжественные многолюдные церемонии, а в многочисленных подсобных сооружениях, теснившихся вдоль крепостных стен, хранилось и создавалось все необходимое для успешного проведения этих ритуальных действий.

В последние годы российская группа проводит раскопки и на городище Новая Ниса. Основной объект - северо-восточный стратиграфический раскоп. Он был начат еще в 1946 г., но затем оставлен. Верхние слои городища относятся к XVIII в., сейчас в раскопе исследуются слои раннего средневековья. В ближайшее время мы надеемся выйти на слои аршакидского времени.

Городища, расположенные всего в 1,5 км друг от друга, несомненно, взаимодействовали в античный период. Новая Ниса была относительно крупным городом, административным центром сатрапии. Старая Ниса, возможно, первоначально являлась обособленной царской резиденцией, затем была превращена в храмовый комплекс. Важные результаты может дать сопоставление синхронных слоев двух городищ.

Конференция посвящена двадцатилетию ВШР РГГУ, поэтому, естественно, коснуться здесь темы «Ниса и реставрация». Археологи при исследовании нисийских объектов уже давно сотрудничают с реставраторами. Хрестоматийной стала история обнаружения и спасения нисийских резных ритонов из слоновой кости. Огромен вклад реставраторов в сохранение остатков настенных росписей, архитектурного декора, находимого во фрагментах, а также уникальной расписной монументальной скульптуры из необожженной глины. Наряду с реставрацией отдельных предметов, на Нисе во весь рост стоит проблема консервации и частичной реставрации монументальной сырцово-архитектуры, ее музеефикации. Эти объекты требуют участия реставраторов совершенно другого рода. Но, в любом случае, в наш век кооперации только слаженные действия археологов, реставраторов и представителей других научных направлений могут привести к наилучшим результатам.

Е.Г. Пильник

старший научный сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина,

преподаватель РГГУ, Москва

[lenpilnik@yandex.ru](mailto:lenpilnik@yandex.ru)

## **Две французские стенные вышивки из московских собраний и проблема исторических напластований в декоративном текстиле XVII века**

Собрание западноевропейских тканей ГМИИ им. А.С. Пушкина обладает редчайшим произведением французского искусства эпохи Людовика XIII – декоративным панно с изображением галантной сцены, выполненной в техниках вышивки и аппликации («Аллегорическая сцена в парке». Франция, 1620-е – 1630-е гг.. Лен; аппликация несколькими видами шелковых и льняных тканей и льняным кружевом; вышивка шелковыми и серебряными нитями 270 x 230 см инв. № П 2 д – 124. Приобретено в 2005 году из собрания К.С. Володиной и А.Б. Юмашева, Москва). «Шитые картины» (франц. - «tentures brodées») успешно соперничали в интерьерах в XVI – XVII столетиях с живописью и шпалерами; их изготовлением особенно славились итальянские и французские вышивальщицы. Тем не менее, в настоящее время известны лишь отдельные экземпляры таких декоративных завес. Крупноформатные изображения, созданные из шелковых нитей и кусочков тонких тканей, оказались весьма недолговечными, столетиями они неуклонно разрушались под действием света, влаги, пыли и небрежного обращения. Большинство дошедших до нас образцов этого, по сути дела, «ушедшего» искусства имеют весьма искаженный облик, ощутить их первоначальную красоту зачастую препятствуют многочисленные непрофессиональные поновления, относящиеся к самым разным эпохам.

Композиция из ГМИИ, возможно, была несколько уменьшена по горизонтали, о чем свидетельствуют нарушения в рисунке бордюра с левой стороны. Однако и сейчас она впечатляет многообразием деталей – тонкостью воспроизведения лиц и костюмов, мощностью древесных стволов, изобилием цветов. Изображение составлено из кусочков шелка и льна, отличающихся по цвету и фактуре; рисунок и отдельные элементы изображения исполнены в технике вышивки несколькими видами швов с применением серебряной нити. Памятник дошел до нас в сильно разрушенном состоянии, он имеет обширные утраты аппликации и поздние восполнения, относящиеся, по всей вероятности, к XIX веку.

По-видимому, панно относится к частично утраченной серии, от которой до нас дошли еще три композиции, происходящие из старого французского собрания. В 2006 году две из них фигурировали на лондонском аукционе (Sotheby's. Chateau de Cornillon, Loire, France: Important Gothic & Renaissance Furniture, Works of Art and Textiles. London. 31.10.2006. Lot 40 ). Они были исследованы рядом авторитетных французских экспертов, в их числе реставратором Музея тканей в Лионе Мари Шоффер, которая отнесла основные материалы к периоду 1610-1630 годов, а поздние реставрационные вставки – к середине XVIII и XIX столетиям. Существует предположение, что эти произведения входили в ансамбль из четырнадцати композиций, украшавший в эпоху Людовика XIII замок в Сен-Жермен-ан-Ле. Серия могла быть разрознена в XIX веке и продана по частям нескольким коллекционерам. На сохранившихся панно представлены дамы и кавалеры, гуляющие в цветущем саду, занятые беседами и музыкой. Среди них присутствует Людовик XIII, держащий скипетр, королева Анна Австрийская и младший брат короля Гастон де Бурбон, герцог Орлеанский. Данный цикл, безусловно, был создан по заказу знатной особы и имеет в основе некую «ученую» программу. Портреты могли быть исполнены по мотивам живописных или графических изображений. Персонажи одеты по моде 1620-х – 1630-х годов, а кружевная отделка воротников свидетельствует, что их красоту еще не омрачил эдикт 1633 года, направленный против излишней роскоши нарядов. Молодая дама, изображенная на композиции из ГМИИ - знатная особа, возможно, представительница королевской семьи. В ее облике угадывается некоторое сходство с Маргаритой де Водемон, герцогиней Лотарингской, вышедшей в 1629 году замуж за герцога Гастона Орлеанского.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

В частном московском собрании находится уникальное французское текстильное панно «Вознесение Богоматери» (Франция, сер. XVII в. Лен; кружево; вышивка шерстяными и шелковыми нитями. 285 x 231 см). Это произведение, безусловно, имеет церковное происхождение и выполнено по специально разработанному проекту. Оно могло входить в состав целой серии, например, «Жизнь Марии». Изображение создано в технике вышивки шерстяными и шелковыми нитями, варьирующей несколько вариантов швов. Первоначальный формат, по-видимому, был несколько уменьшен; довольно большие участки художественной поверхности имеют поздние восполнения, выполненные в технике вышивки.

Изучение данного памятника, как и в предыдущем случае, представляет большую проблему. Найти его ближайшие художественные аналоги пока не удалось. Однако стилистические особенности изображения, технология его выполнения и ассортимент использованных материалов позволяют с большой степенью уверенности отнести это панно к XVII столетию, точнее, к его середине, либо второй половине. Данное предположение впервые было высказано хранителем коллекции западноевропейских тканей Государственного Эрмитажа Т.Н. Лехович, которая также отметила некоторую связь этого произведения с комплексом из восьми вышитых панно, украшающих здание мэрии французского города Божанси. Эти композиции были выполнены в 1630 – 1640-е годы по заказу неизвестного лица, возможно, по проекту фламандского живописца Юстуса Ван Эгмонта. Известно, что в 1745 году они принадлежали семейству герцогов Бовилье де Сен-Эньян, а в 1790 году упоминаются в описи церковного имущества собора Нотр-Дам в Божанси, где были вывешены на хорах (названы «шерстяными шпалерами, выполненными иглой» (франц. - «tapisseries en laine faites à l'aiguille»), сюжеты не перечислены). Действительно, эти панно близки по своим габаритам и также исполнены в комплексной технике вышивки с преобладанием «живописной глади». Однако они принципиально отличаются по своей тематике и художественной стилистике. Достаточных оснований для того, чтобы связать их в единый комплекс с композицией из московского собрания, пока нет. Можно только с некоторой степенью уверенности говорить о возможности изготовления всех этих произведений в одной мастерской. Судя по фотографиям конца XIX века, в мэрии Божанси находились только вышивки, известные в настоящее время. Они имели бордюры, сохранившиеся в некоторых случаях частично, которые были полностью удалены при реставрации на мануфактуре Гобеленов в 1897 – 1898 гг.

Вышивка из московского собрания включает портретные изображения заказчика и членов его семейства, представленных справа от изображения Богоматери. На одеянии мужчины отчетливо читается монограмма «МА», и состояние нитей позволяет отнести эту надпись к XVII столетию. Однако установление имени заказчика является исключительно сложной задачей, поскольку такая информация может быть получена только в результате длительных архивных изысканий. Поэтому сейчас мы можем лишь надеяться на то, что такие документы действительно существуют, и загадка этой композиции будет когда-нибудь раскрыта.

**О.К. Пичугина**

доцент Уральской государственной архитектурно-художественной академии, Екатеринбург  
[orich2008@yandex.ru](mailto:orich2008@yandex.ru)

### **Проблемы изучения западноевропейской живописи в региональных музеях России**

Сходство истории возникновения и развития российских региональных музеев определяет общность проблем изучения произведений западноевропейской живописи, хранящихся в их фондах. В Центральной России, на Урале, в Сибири и на Дальнем Востоке крупные музейные коллекции создавались в конце XIX – начале XX веков по инициативе общественных организаций и меценатов. Следующий этап массового пополнения музейных собраний связан с перераспределением изъятых во время революции произведений искусства через Национальный музейный фонд. В отличие от Москвы и Петрограда, учет поступлений в провинции не был налажен, следствием чего является

множество белых пятен в провенансе произведений. Часто утрачена информация об авторе, времени создания живописных памятников, забыт их сюжет. Произведения «неизвестных художников» составляют обширные разделы каталогов региональных музеев.

Собрания западноевропейской живописи в них относительно невелики, но многообразны и содержат работы разных эпох, направлений, мастеров различных уровней. В подавляющем большинстве это художники второго и третьего круга, часто малоизвестные, чье живописное наследие труднодоступно для российских исследователей. При этом изучать их приходится одному-двум специалистам.

Большой проблемой в современных региональных музеях является необходимость разграничения оригиналов от авторских повторений, копий, имитаций и подделок. Как известно, понятие «оригинальное» или «авторское» произведение приобрело юридическую силу достаточно поздно. Еще в XVII столетии Лука Джордано поставлял «тицианов» и «бассано» в Северную Европу, а копии картин Караваджо ценились наряду с оригиналами. В XVIII столетии в Германии процветало направление, имитирующее голландскую живопись XVII века. И сегодня обилие копийных и имитационных работ в экспозициях региональных музеев вызывает тревогу.

Критерием определения подлинного статуса живописного памятника является его комплексное исследование, включающее технико-технологические, стилистические и историко-архивные методы. Заключение эксперта-технолога создает надежную базу для последующей атрибуционной работы искусствоведа. Многие крупные региональные музеи, понимая это, стремятся к сотрудничеству со столичными экспертами (Сектор экспертизы Института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева). В 2013 г. в Омском художественном музее совместно с Фондом культурной инвентаризации (Нидерланды), Реставрационным ателье Лимбурга и Государственной службой Нидерландов по культурному наследию проведен семинар: «Сохранение культурного наследия. Научное исследование и реставрация произведений голландской и фламандской живописи».

Однако сегодня в России серьезных экспертов-технологов, сотрудничающих с региональными музеями, - единицы. А необходимость этой работы очень велика. Решением проблемы может стать обучение музейных специалистов экспертами-практиками на базе столичных ВУЗов в сотрудничестве с ведущими исследовательскими центрами. Такого рода деятельность должна осуществляться на основе государственной программы.

Что касается атрибуционной работы, здесь важно, во-первых, состояние сохранности произведения. Нередко его живопись искажена предшествующими реставрациями. Помытости и потертости завершающих живописных слоев, вплоть до подмалевка, корректирующие записи, изменение формата по желанию владельцев могут настолько исказить авторский замысел, что практически невозможно отождествить произведение с работой того или иного художника. В ЕМИИ хранится большеформатное полотно «Каин и Авель» из Гатчинского дворца, где оно первоначально приписывалось кисти Луки Джордано. Однако поздние поновительские записи настолько исказили облик произведения, что сегодня невозможно достоверно считать его принадлежащим кисти выдающегося итальянца.

Технико-технологическое изучение другой разрушенной временем екатеринбургской картины - «Кающаяся Мария Магдалина» подтвердило ее принадлежность итальянской художественной школе. Теперь определен и ее автор, Джакинтто Бранди (1623 - 1691).

Во-вторых, что хорошо известно, нужно с осторожностью относиться к авторской подписи. Ее наличие не всегда упрощает задачу исследователя, поскольку антиквары XVIII-XIX столетий заменяли имена малоизвестных художников на знаменитые. Так случилось и с картиной «Буря» из собрания ЕМИИ, имеющей подпись: «S. De Vlieger 1651», - живописи которой не находилось аналогий в творчестве этого выдающегося мариниста. Сомнения подтвердились результатами технико-технологического исследования: подпись не являлась авторской, была нанесена поверх монограммы, но сама живопись действительно относится к голландской школе XVII в. Ныне установлен и ее автор, Питер Мюлир Старший (1600/1615 - около 1670).

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

Еще одна проблема музеев – неподтвержденные, но традиционно устоявшиеся атрибуции, которые сегодня также подвергаются пересмотру. Так, «Натюрморт с арбузом» (ЕМИИ, инв. № 56), с 1949 г. приписываемый Микеланджело да Кампидолио (1610-1670), недавно убедительно отнесен авторству Пьетро Наварра (1631 – 1714).

Несмотря на обилие сложных проблем, изучение богатейшего наследия западноевропейских мастеров в региональных музеях продолжается на новом уровне, подтверждением чему служит энтузиазм молодых сотрудников и все возрастающее качество издаваемых музеями каталогов.

**Е.В. Полякова**

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, Москва

[artdekorator@mail.ru](mailto:artdekorator@mail.ru)

### **Компьютерная реконструкция раппортных композиций как метод реставрации и атрибуции русских золотных тканей XVIII – начала XX вв.\***

Атрибуция музейных памятников требует разностороннего подхода. Одним из способов атрибуции тканей может выступать искусствоведческая методология, позволяющая выявить художественные особенности золотных тканей как на формальном, так и на содержательном уровне. Это формально-стилистический метод анализа конкретных произведений, применяемый в систематизации и выявлении типологических признаков и схем в композиционных построениях, а также символической интерпретации орнаментальных мотивов, их значения и смысла в контексте каждого художественного стиля.

Русские золотные ткани XVIII – начала XX вв. сохранились в костюмном комплексе, предметах тканной церковной утвари, а также в виде отдельных фрагментов материй. Фрагментарность и сильная руинированность большинства образцов золототканых материй не позволяет составить полного представления о композиции узора ткани и его колористических характеристиках. Поэтому важным этапом в атрибуции текстиля является реконструкция орнамента ткани.

Как известно, основу текстильной орнаментики составляют раппортные композиции, которые исторически сложились в Восточных и Западноевропейских тканях к концу XVII века. Они настолько устойчивы, что существуют в ткачестве на протяжении всех последующих столетий. Построение ткацкого рисунка связано с четким расчетом, композиция раппорта строится из отдельных элементов, составляющих ее структуру. Структурные элементы орнамента можно разделить на центральные, составляющие основу композиции, завершающие – те, которые формируют основание центральных мотивов, обрамляющие и соединяющие элементы. В качестве элементов выступают различные орнаментальные мотивы и их комбинации. Их репертуар также довольно устойчив. Орнаментальная композиция не обязательно должна состоять из всех этих элементов, их количество зависит от сложности самой структуры построения, при этом в рамках каждой конкретной композиционной схемы тот или иной мотив может выполнять функции как главного, так и соподчиненного. Также следует отметить, что даже в развитии одной структуры может наблюдаться преобразование, например, обрамляющих элементов в фон и соединяющих в центральные элементы композиции. Стилизация и конфигурация элементов меняется в зависимости от стилистики.

В процессе нашего исследования различных музейных и частных коллекций был собран значительный материал, потребовавший обработки, систематизации и атрибуции. На основании натурального обследования образцов русских золотных материй, при помощи современных компьютерных программ нами были реконструированы раппорты орнаментальных композиций

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ (проект № 11-06-00468-а)

стилизовались в пределах определенных композиционных структур, которые являются основой тканного узора. Нами выделено шесть основных композиционных схем и сделаны их рисунки.

1. Композиция с расположением основного элемента в шахматном порядке. Строится как повторение главного элемента по основным диагональным осям. Ритмичное повторение узора, расположенного рядами с последующим сдвигом, образует ромбовидную сетку.

2. Композиция с параллельными вертикальными извивами. Строится на параллельно извивающихся вдоль вертикальной оси цветочных ветках или растительных стеблях с отходящими от них цветами и бутонами или на декоративном орнаменте в виде лент. S-образный мотив является центральным элементом орнаментальной композиции, формирующим ее структуру. Другой вариацией этой схемы могут быть вертикальные параллельные полосы.

3. Композиции в виде сетки двух типов. Первый основан на диагональном пересечении элементов, образующих ромбовидные ячейки. Второй имеет ассиметричные клейма, образованные соединением вертикально направленных волнообразных элементов, сохраняющих при этом сохраняют диагональный ритм. Клейма заполняются дополнительными второстепенными мотивами.

4. Композиция с прямым повторением основного элемента. Построена на повторении основного элемента по вертикальным и горизонтальным осям. Обычно это крупно раппортные ткани, в которых узор симметрично выстроен относительно центральной оси и располагается от кромки до кромки. Чтобы увидеть его горизонтальное повторение, необходимо состыковать два полотнища ткани.

5. Композиция с клеймом, образованным встречными вертикальными извивами. Орнамент строится симметрично, основной мотив расположен по центру клейма, образованного встречно направленными S-образными обрамляющими элементами, размещенными вертикально относительно центральной оси.

6. Композиция с чешуйчатой структурой клейма. Обрамляющие структурные элементы в виде провисающей гирлянды образуют клейма сложной формы, по центру которых располагаются основные мотивы.

Проведенное исследование дало возможность проследить динамику развития орнамента в рамках всех стилевых направлений исследуемого периода и показать особенности стилизации орнаментальных мотивов, их трансформацию, колористические предпочтения и фактурные эффекты, характерные для каждого художественного стиля.

Научные результаты и выводы данного исследования необходимы для атрибуции и каталогизации музейных собраний художественных тканей, которые, как показал опыт, в большинстве своем еще не изучены. Кроме того, методика компьютерных реконструкций успешно разрабатывается и зарубежными исследователями при реставрации предметного материала, что достаточно часто применяется в современной экспозиционной музейной практике.

*О.Л. Семенова*

*художник-реставратор высшей категории,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)

*С.В. Хаврин*

*заместитель заведующего отделом научно-технологической экспертизы,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[khavrin@hermitage.ru](mailto:khavrin@hermitage.ru)

### **Опыт использования метода рентгено-флюоресцентного анализа в реставрации предметов из археологического металла**

Аналитических методов исследования состава археологического металла к настоящему

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

времени существует множество, однако одним из наиболее популярных в последние годы стал рентгено-флюоресцентный анализ (РФА). Метод позволяет определить качественный и количественный состав исследуемого образца, будь то изделие из металла, стекла, произведение живописи и т.д.

РФА обладает целым рядом достоинств. Во-первых, этот анализ относится к неразрушающим методам исследования. То есть нет необходимости отбирать пробу. Во-вторых, неоспоримым достоинством является быстрота проведения измерения: время измерения для одного предмета составляет несколько секунд. Еще некоторое время требуется на фиксацию результата. Таким образом, за рабочий день можно исследовать несколько десятков предметов. В-третьих, значительна широта диапазона одновременно определяемых элементов.

В настоящее время в Государственном Эрмитаже для исследования состава металла и покрытий применяются приборы РФА двух разновидностей:

- стационарный спектрометр (ArtTAX фирмы Bruker);
- портативные спектрометры (Niton XL 3t и DeltaX).

Опыт работы со стационарным спектрометром ArtTAX изложен в статье: Тишкин А.А., Хаврин С.В. Использование рентгено-флюоресцентного анализа в археологических исследованиях // Теория и практика археологических исследований. Вып. 2. Барнаул. 2006. С. 74-85. В данной публикации мы рассмотрим примеры использования портативного спектрометра Niton XL 3t.

При раскопках могильника Кичмалка II (республика Кабардино-Балкария, руководитель экспедиции Е.Е. Васильева) в 2010 г. в аланском погребении было обнаружено 2 кружки из белого металла. Изначальное состояние сохранности двух рядом найденных предметов было абсолютно различным. Перед началом реставрации при исследовании методом РФА оказалось, что хорошо сохранившаяся кружка (КМ/10-40а) была выполнена из олова с примесью 4,6% свинца. Вторая кружка (КМ/10-40б) выполнена из более «чистого» олова, содержание свинца в которой было менее 1%. Низкое содержание примесей в этом случае послужило причиной разрушения изделия.

Более технологически сложное изделие из этого погребения – фибула в виде цикады - было найдено в нескольких фрагментах. По их виду нельзя было определить материал, из которого была изготовлена фибула. Проанализировав все фрагменты памятника, мы получили следующие результаты:

1. Спинка фибулы в виде цикады выполнена из низкопробного серебра: Ag – 84,4%, Pb – 1,4%, Cu – 9,7%, Au – 2,1%;
2. Пружина и иглоприёмник – из многокомпонентного сплава на основе меди: Cu – 66,2%, Sn – 28,9%, Pb – 2,6%, Zn – 8,6%;
3. Глаза – серебро, покрытое золотой амальгамой;
4. Касты прикреплены оловянным припоем.

Компоновка частей из разнородных металлов ускорила процессы коррозии изделия.

Бронзовый кинжал из фондов Государственного Эрмитажа проходил реставрацию при подготовке выставки «Бронзовый век. Европа без границ». Кинжал двусоставной и тип коррозии на клинке и рукояти были различными. Исследование металла показало, что обе части бронзовые, но состав сплава различен: сплав рукояти – Cu - 91,3%, Sb - 3,6%, Ni - 1,2%, Sn - 1,2%; сплав клинка - Cu - 65,6%, As - 31,1%, Fe - 1,2%, - что и обусловило формирование разнородной коррозии.

Таким образом, использование портативного спектрометра Niton XL 3t позволяет оперативно получать информацию о составе сплава предмета, с учётом чего можно далее выбирать методику реставрации.



## **Портреты под вуалью времени (О сохранении и изучении портретов из коллекции Львовской национальной галереи искусств)**

Патина времени, в сохранении которой многие усматривают одно из главных назначений музея, оставляет свой след на произведении в независимости от места его пребывания, ибо этот процесс заложен непосредственно в его материи и начинает действовать с момента его создания. Конечно, следует учитывать специфику самого понятия «патины», которое свойственно произведению и как часть его аутентики во временном существовании, и как сложный механизм воздействия извне – от взгляда и оценки зрителя – через суждение искусствоведа – к прикосновению реставратора. Поэтому вопрос о «раскрытии» этой «патины» лежит в нескольких плоскостях нашего постижения произведения. Эти принципы одинаково реализуются в каждом из жанров и видов искусства. В конкретном случае наше обращение исключительно к портрету представляет лишь часть возможности более обширного исследования.

На сегодняшний день собрание Львовской национальной галереи искусств насчитывает около 65000 экспонатов, большая часть которых – произведения изобразительного искусства. Все они подчинены общим законам музейной жизни, а именно двум ее измерениям: пребыванию в пространстве экспозиции, «на виду», под всей пристальностью взглядов, или же пребыванию «в тени кулис» – среди множества стеллажей и полок фондохранилищ. В данном контексте реставрационные мастерские являются связующим звеном этих двух пространств, сохраняя «работу времени» и определяя последующую судьбу произведения.

Важность реставрации портретов состоит не только в общеприменимой формуле «возвращения произведению экспозиционного вида», но и в заботе о сохранении портретного наследия как неповторимой «истории в лицах». Реставрация возвращает эти «истории» к жизни. К примеру, «Портрет женщины с альбомом», написанный львовским художником Корнели Шлегелем в 1847 г., после реставрации периодически экспонируется в залах ЛНГИ, а «Портрет графа Бентгайма», датированный 1732 г. (автор Гаттенбах), вошел в сотню произведений, отобранных для предстоящей выставки детского портрета XVII–XX вв. во Львове. Нередко в результате реставрационных работ восполняются пробелы исторических сведений об авторе или портретируемом, что предоставляет возможность дальнейших научных исследований. Так, в результате обнаруженной при раздублировании полотна подписи, было открыто имя автора «Портрета неизвестного» – Кароля Довиньи, а также имя самого портретируемого – И. Брукчинский, получены краткие биографические сведения о нем. Подобных примеров довольно много и в случае, когда освобождение от «патины» не нарушает аутентики портрета и представляет возможность открытия сохраненных во времени «тайн», работа реставратора может стать первым шагом на пути к переосмыслению произведения.

Но более всего вопрос о сохранении «работы времени» касается расчисток живописного слоя. Далеко не всегда возможно отдать полное преимущество сохранению только подлинности автора, тем более, когда «добавочные подлинности» произведения неразделимы с авторской. Иллюстрацией к вышесказанному может быть «Портрет дамы» (XVIII в., автор неизвестен), в котором искусно переплелись несколько слоев разновременных переписей по всей поверхности картины. В данном случае отказ от «многослойной вуали времени» ради цели «добраться к автору», сохранность живописи которого была под сомнением, привел бы к уничтожению целостного исторического облика произведения. Этот пример – один из множества свидетельств отсутствия единого принципа в «раскрытии» портрета как документа истории. И если в одном случае снятие «вуали времени» оправдано сохранением произведения и возможностью новых открытий, то в другом единственно верным будет сохранить эту вуаль неприкосновенной.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

О.Ю. Соколова

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

[oyusokol@mail.ru](mailto:oyusokol@mail.ru)

## **К вопросу о консервации и музеефикации объектов на городище Нимфей**

Античное городище Нимфей, расположенное на северо-восточной окраине пос. Эльтиген (Героевское), в 17 км от г. Керчь, занимает плато на берегу Керченского пролива (в древности Боспора Киммерийского), к западу от которого расположены курганы и грунтовой некрополь. Город основан в первой половине VI в. до н. э. Его местоположение, как и большинства других древнегреческих городов на Черном море, определено благодаря античным описаниям побережья, составлявшимся для мореплавателей и путешественников, а также трудам древних географов и историков.

Начиная с 1939 г. на городище ведутся систематические археологические исследования, в результате которых открыты руины жилых зданий, винодельни, оборонительные стены, святилища, датирующиеся VI в. до н.э. – III в. н.э.

К сожалению, открытые объекты при многолетнем воздействии природных и антропогенных факторов разрушаются. Силами сотрудников Нимфейской археологической экспедиции Государственного Эрмитажа, работающей на памятнике, проводится консервация открытых сооружений, наиболее значимые объекты после тщательной фиксации засыпаются. Для проведения консервационных работ привлекались и специалисты-реставраторы.

В 1988-1989 гг. группой сотрудников Отдела реставрационно-технических разработок ВО «Союзреставрация», под руководством Б.Л. Альтшуллера и О.Н. Постниковой были проведены работы по консервации объектов на городище Нимфей, которые носили экспериментальный характер: закрепление лицевой поверхности руинированной рустованной стены, консервация некоторых стен комплекса святилища Афродиты Навархиды, закреплена угловой фрагмент здания в северной части участка «М», организация водоотвода для предотвращения дальнейшего разрушения стен, обработка гидрофобизирующим составом поверхности кладок, что способствовало обеспечению сохранности данных сооружений (по данным из доклада Н.Л. Кучеревской: «Проблемы консервации камня на археологическом объекте», прочитанного на международной научно-практической конференции «Археология и история Боспора», г. Керчь, 13 августа 2013 г.).

В 1990-х гг. к этим работам привлекались специалисты-реставраторы НИИ «Укрпроектреставрация» (г. Киев), а также сотрудники Лаборатории реставрации скульптуры и цветного камня ОНКР Государственного Эрмитажа. Проводилось закрепление кладок при помощи строительного раствора, при необходимости с применением арматуры, пропитка специальными растворами сильно разрушаемых поверхностей каменной кладки.

В 2011 г. была достигнута договоренность о привлечении студентов Высшей школы реставрации РГГУ, проходящих стажировку в Лапидарии КИКЗ, к проведению консервационных работ на городище Нимфей. Начиная с 2012 г. студенты принимают участие в реализации мероприятий по укреплению руинированных участков стен (методика О.Н. Постниковой). Контроль за их работой со стороны заповедника был возложен на руководителя стажировки по реставрации музейных предметов из камня заведующую лапидарием Н.Л. Кучеревскую.

Летом 2013 г. инженером-реставратором И.Г. Стрельбицким по предложению ВШР осуществлено обследование аварийных кладок на участке «М», расположенном на южном склоне нимфейского плато, подготовлены рекомендации по организации водоотводов, а также по проведению первоочередных мероприятий на данном объекте.

Главная задача первичной консервации – сохранить облик сооружения, в каком оно предстало после его расчистки. Для обеспечения же оптимальных условий дальнейшего существования памятника и использования его для экскурсионного показа необходимо проведение не только консервационных работ, но и реставрация отдельных объектов. Для этого требуется привлечение

широкого круга специалистов – реставраторов, архитекторов, инженеров-технологов, химиков и т.д. для проведения научно-исследовательских работ и разработки проекта музеефикации памятника.

В планы Керченского историко-культурного заповедника входит подготовка программ по музеефикации античных городищ, находящихся на его балансе, в том числе и городища Нимфей. Следует отметить, что первоочередной задачей в рамках подобной программы является обеспечение охраны памятника: установка ограды, а также обеспечение круглосуточной охраны объекта.

В настоящее время на городище Нимфей установлены информационный щит, шлагбаум для ограничения проезда, работает смотритель. Ведется работа по подготовке проекта реконструкции пропилей IV в. до н.э. на памятнике.

*И.Г. Стрельбицкий*

*инженер-реставратор высшей категории,*

*ООО «Профреставрация», Москва*

[ivanstrel@gmail.com](mailto:ivanstrel@gmail.com)

### **Проблемы консервации археологических раскопок на примере городища Нимфей**

В ходе археологических раскопок помимо извлечения отдельных находок, представляющих исторический и материальный интерес, большое значение имеет изучение остатков стен сооружений. Пока они находятся в земле, разрушение каменной кладки стен происходит достаточно медленно, поэтому мы и можем проследить планировку зданий и сооружений и предположить их относительную датировку. После вскрытия процесс разрушения кладки стремительно ускоряется по ряду причин, как физико-химических, обусловленных природным выветриванием, так и вандализмом.

Одной из характерных причин повреждения боковых поверхностей каменных стен, вскрытых раскопками, является их замачивание изнутри. Причина этого - уклон расположенной выше поверхности земли, который направлен в сторону подпорной стенки, образовавшейся после раскопок. Как правило, большинство раскопок древних приморских городищ и крепостей расположены на склонах в сторону моря и образуют своеобразный амфитеатр.

Для уменьшения влияния поверхностных вод и верховодки на раскрытые стены раскопа городища целесообразно по его верхнему периметру устроить перехватывающие лотки с продольным уклоном, обеспечивающим отвод воды в пониженные зоны за пределы городища.

Поверхностные атмосферные воды пропитывают поры каменной кладки. Содержащиеся в ней соли кристаллизуются на поверхности при высыхании, разрушая структуры камня. Также поверхность камня подвергается деструкции уже после нескольких циклов замораживания – оттаивания. Кроме того, вода вымывает заполнение между камнями, уменьшая устойчивость кладки.

Консервация каменной кладки путем зачеканки швов помогает увеличить ее прочность и устойчивость, однако не может привести к длительному ее сохранению без мероприятий по отводу поверхностной воды, так как материал вычинки раствора и камня также будет подвергаться интенсивному разрушению. Кроме того, консервация кладки требует специальных навыков и привлечения реставраторов, что выходит за рамки бюджета экспедиции.

На основе осмотра состояния подпорной стены – куртина № 1 - замечено, что на ее фрагменте, где атмосферная вода задерживается выше по поверхности, состояние кладки заметно лучше, чем на соседних фрагментах.

Рекомендуется перед консервацией кладки увести поверхностные воды при помощи земляного лотка вдоль всей стены в сторону понижения с выпуском вниз по рельефу, либо в поглощающий колодец, перехватывающий воду до стены.

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

В тех местах, где выше подпорной стены расположены другие стены, образующие прямоугольные площади, необходимо спланировать грунт внутри этих площадей таким образом, чтобы образовавшиеся уклоны направляли поверхностные воды в дальний по рельефу от склона край участка или в его центр. Уклон поверхности земли должен быть не менее 4-5%.

Обеспечить уклон можно как срезкой, так и подсыпкой грунта по усмотрению руководителя экспедиции. Вода в этом случае будет поглощаться в грунт, причиняя минимальный ущерб кладкам и фундаментам стен и, кроме этого, будет отводиться от расположенной ниже подпорной стены. Эту работу следует предусмотреть заранее, и она может быть выполнена силами рабочих археологической экспедиции до окончания каждого сезона работ.

При двустороннем раскрытии толстых крепостных каменных стен с грунтовой забутовкой, до выполнения консервации их верхнего обреза одним из принятых способов со скрытой гидроизоляционной кровлей, следует по окончании раскопок по верху стены создать грунтовый валик.

Необходимо составить план раскопок, на котором будет понятно, какие именно стены являются приоритетными при создании будущего музея-заповедника, а какие можно скрыть под землей или разобрать.

Приоритетные стены должны быть законсервированы в первую очередь. Помимо уже описанного общего и локального поверхностного водоотвода необходимо усилить кладку там, где она повреждена, вычинкой и докомпоновкой утрат поверхности кладки, зачеканкой швов сложным известково-цементным раствором, инъектированием внутренних полостей и устройством по верху стены защитного слоя каменной кладки, предохраняющего подлинную кладку от разрушения.

*М.И. Субботина*

*лаборант, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)

*А.И. Карпеченков*

*художник-реставратор первой категории,*

*Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[lnrppi@mail.ru](mailto:lnrppi@mail.ru)

### **Реставрация и реконструкция экспоната «Древо Государей Российских»**

Экспонат «Древо Государей Российских» поступил в группу реставрации нового металла отдела реставрации Государственного Эрмитажа в июне 2011 г. из Отдела истории русской культуры.

Он представлял собой старый деревянный щит, обтянутый выцветшим, потертым красным бархатом, на котором располагалось выполненное из золоченой меди дерево. На ветвях Древа располагались почерневшие от времени медальоны. Методом РФА реставраторы определили, что они выполнены из серебра.

Ветви Древа были загрязнены и местами сильно деформированы. По следам на бархате можно было догадаться об утрате некоторых металлических частей. А следы на деревянном щите говорили о том, что он когда-то помещался в раму или киот. На древе оставалось 46 медальонов, 14 медальонов отсутствовало, не доставало 9 листьев, и только на одном из медальонов располагался веночек.

Судя по всему, это Древо имеет прямое отношение к серии портретов государей российских, создававшихся в середине XVIII-XIX вв. Одним из вдохновителей создания этой серии был М.В. Ломоносов. Издав «краткий российский летописец с родословием и древнюю российскую историю», он мечтал о создании «медалической» истории России, посвященной событиям из жизни Петра I, Екатерины I, Петра II и императрицы Елизаветы Петровны. В 1768-1772 гг. была создана серия

медалей с изображениями русских князей и царей по более ранним резным оригиналам И. Дорша. Лицевые круговые легенды на медалях, продолженные на реверсах линейными надписями, являлись краткими биографическими характеристиками изображенных лиц, полностью заимствованных из ломоносовского «Летописца». В основе портретов лежат изображения из «Титулярника» 1672 г., также известного как «Большая государева книга», самого знаменитого и роскошного издания, богато иллюстрированного портретами русских монархов.

Уникальность и плачевное состояние экспоната позволило рассматривать вопрос не только о реставрации памятника, но и о воссоздании отсутствующих металлических частей. На реставрационной комиссии была принята программа реставрации памятника, включающая демонтаж, удаление загрязнений и продуктов коррозии металлов, исправление деформаций, воссоздание отсутствующих металлических частей, замены старого бархата на новый, соответствующего качества и цвета, и воссоздание киота.

Так началась работа по реставрации интереснейшего экспоната. Металлические детали были демонтированы с деревянной основы, которая была передана в лабораторию реставрации мебели. До начала реставрации памятника проводились физические исследования, определяющие состав металла, из которого были изготовлены медальоны и другие металлические части: серебро, золоченая бронза. С золоченных и серебряных деталей удалялись загрязнения и коррозионные наслоения, исправлялись деформации и изломы.

По аналогиям с известными генеалогическими древами дома Романовых было определено, с изображением каких государей отсутствуют медальоны. Недостающие медальоны копировались с медалей серии государей Российских, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Отсутствующие ветки и листья изготавливались копированием с сохранившихся частей дерева.

Все новые детали были воссозданы гальваническим способом. Заключительным этапом стала сборка Древа на отреставрированном в лаборатории реставрации мебели деревянном щите, обтянутом новым лионским бархатом. Смонтированное на щите Древо Государей Российских было помещено в новый киот с защитным стеклом.

*Н.Ф. Федосеев*

*заместитель директора, Керченский историко-культурный заповедник,*

*Крым, Украина*

[bospor@bk.ru](mailto:bospor@bk.ru)

### **Боспорский грифон**

Образ грифона на Боспоре – тема, к которой исследователи обращались уже не раз (Брабич, 1959; Веселов, 1956; Приходько, 1963; Скржинская, 2009; Туровский, 2003; Шелов, 1950; Савостина, 2012). Грифон на монетах как символ охраны богатства рассматривался в статьях В.М. Брабич и Д.Б. Шелова, грифон в монументальном искусстве – в статьях Веселова, Приходько, Савостиной, общих тем касались статьи Туровского, Скржинской. Вместе с тем остаются вопросы, связанные с происхождением культа, его вхождением в боспорскую культуру.

Прежде всего, рассмотрим грифона в монетном искусстве. Грифон на пантикапейских монетах появляется в 379 г. до Р.Х. на серии монет в виде протомы грифона и на золотых монетах в виде идущего грифона. Причем образ на золотых монетах отличается от образа на медных. На золотых монетах он изображен идущим влево с развернутой к зрителю головой, со стрелой в клюве – образ, ни разу не встречающийся среди медных боспорских монет. Как нам представляется, такая трактовка появилась не случайно: золотые боспорские монеты чеканились не на Боспоре, а заказывались на о. Фасос. Именно там известны золотые копи, и именно там боспорские цари заказывали золотую чеканку.

Другой источник наших знаний о грифоне – это формы и матрицы. К матрице I в. до Р.Х. из

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

Пантикапея (Treister, Vickers, 1996) следует добавить матрицу IV в. до Р.Х. из Нимфея (Федосеев, 1994). На ней изображена грифон-самка, имеющая аналоги среди торевтики из кургана Солоха, где в сцене на чаше грифон атакует двух конных скифов. Вместе с вазописью керченского стиля, где грифон часто изображался борющимся с конным противником, эти сюжеты составляют часть мифа, который был популярен на Боспоре.

В монументальном искусстве образ грифона зафиксирован на плите, хранящейся в Феодосийском музее. Ранее считалось, что плита найдена в Фанагории (Приходько, 1963). После публикации И.В. Тункиной (Тункина, 2002) стало ясно, что рельеф украшал Пантикапей. Фрагмент еще одного рельефа найден был на горе Митридат (Веселов, 1965). По мнению Е.А. Савостиной, их стилистическое родство не может вызывать сомнений (Савостина, 2012). Между тем не только родство сближает эти два рельефа – оба рельефа являются составными частями единой композиции. Рельеф, найденный В.В. Веселовым, является зеркальным отображением Феодосийского рельефа (видимо, при транспортировке в Феодосию были уменьшены размеры камня, поскольку на рисунке, опубликованном И.В. Тункиной, показан рельеф с еще неотесанной передней гранью). Оба рельефа служили украшениями пропилей, которые вели ко дворцу, подобно пропилям ворот Иштар. Возможно, что как в воротах Иштар, плиты размещены были так, что грифоны наступали на входящего.

Еще один рельеф был обнаружен при раскопках нижнего города Пантикапея. Вернее, это горельеф, фрагмент которого находится ныне в частной коллекции. В горельефе изображена голова грифона с перепончатым гребнем. Не исключено, что этот рельеф служил частью какой-то сложной композиции, но в целом представляется, что сюжет был традиционным: атакующий грифон.

Сюжет атакующего грифона является заимствованным из искусства Фракии, где он охраняет золото. На Боспор же сюжет был перенесен, и грифон охранял более прозаические ценности – зерно. В целом же, сюжет грифона был популярен в IV-III вв. до Р.Х. на Боспоре.

*О.Н. Филиппова*

*аспирант МГАХИ им. В.И.Сурикова, Москва*

[iscusstvoo891@mail.ru](mailto:iscusstvoo891@mail.ru)

### **Д.Н.Ушаков-филолог, автор художественных работ, отреставрированных в ГосНИИРе**

Дмитрий Николаевич Ушаков – филолог, педагог, автор «Толкового словаря русского языка» – целая эпоха в истории русского просвещения. Он может быть причислен к тем большим мастерам русской художественной культуры, чье творчество глубоко отражало духовную жизнь российского общества конца XIX – начала XX вв. С именем Д.Н. Ушакова, его трудами связан путь приобщения к русской словесной культуре многих современников, но не всем известно, что он занимался также живописью и графикой.

Художественное творчество Д.Н. Ушакова отражает массовое явление, распространенное в то время в среде ученых – увлечение живописью помимо занятий наукой. Это явление нашло свое место в биографиях А.Н. Северцова, А.Г. Габричевского, М.В. Алпатова, Е.А. Косминского, С.Д. Сказкина. Филолог Д.Н. Ушаков был также разносторонне одаренным человеком. На протяжении всей жизни он не оставлял занятий рисунком и живописью, используя каждую свободную минуту.

Предметом его внимания были среднерусские, в основном подмосковные пейзажи. Д.Н.Ушаков любил и понимал, тонко чувствовал природу, общение с которой было для него жизненно необходимым, а ящик с красками находился всегда под рукой. География запечатленных им мест Москвы и Подмосковья стала теперь познавательной: многое не сохранилось...

Стиль живописи работ филолога Д.Н.Ушакова – точный, тщательный - перекликался с манерой, характерной для его преподавательской деятельности, работой по составлению Толкового словаря русского языка. В педагогической деятельности ученый руководствовался принципом «не

подражать», и в его художественном творчестве тот же принцип нашел отражение. Его работы – это сугубо личное видение мира. Особое место в его творчестве занимают пейзажи окрестностей «Наташино», «Жилкино», «Гривно», «Прохорово» и др., выполненные в технике масляной живописи (1908-1920).

Художественные работы Д.Н. Ушакова ныне хранятся в Центральном Московском Архиве-музее личных собраний, куда они были переданы его дочерью Н.Д. Архангельской в 2000 г. (архив ученого-филолога находится в Архиве РАН, фонд № 502 и в РГАЛИ).

С 2007 г. живописные работы Л.Н. Ушакова неоднократно экспонировались на выставках: в Выставочном зале «Беляево», Манеже, Московской Городской Думе, в Центральном выставочном комплексе Политехнического музея.

Учитывая масштаб личности учёного, его вклад в русскую филологию XX в., исследование художественной стороны его деятельности кажется актуальным и представляет научный интерес.

В июле 2010 г. автором данной публикации было пройдено повышение квалификации в Государственном научно-исследовательском институте реставрации, в ходе которой была осуществлена реставрация двух живописных пейзажей Д.Н. Ушакова: «Подмосковье. Прохорово. Церковная сторожка» (1914 г.) и «Подмосковье. Прохорово. Дорога за конюшней, идущая к реке Рожай» (1912-1915 гг.). Результаты проведенной реставрации под руководством художника-реставратора 1 к., зав. отделом станковой масляной живописи ГОСНИИР М.С. Чураковой – паспорта реставрации памятников истории и культуры и цветное воспроизведение художественных работ до и после реставрации - заняли место в приложении дипломной работы: «Живопись и графика в творчестве Д.Н.Ушакова», защита которой состоялась в июне 2011 г. в МГАХИ им. В.И.Сурикова на кафедре факультета теории и истории искусства. Работа была написана под руководством научного руководителя, зав. кафедрой факультета теории и истории искусства, д.иск.н. М.Ф. Киселева.

Таким образом, творчество Д.Н. Ушакова вместило в себя сразу несколько ипостасей: филолога, языковеда и художника. Все, кто имел счастье личного знакомства с ним, сохранили чувства глубокой любви и уважения к его личности. Именно такую, светлую, добрую память оставил по себе великий труженик науки, чистый сердцем и красивой души человек.

*Е.А. Чехова*

*художник-реставратор высшей категории,  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург  
[conservation@hermitage.ru](mailto:conservation@hermitage.ru)*

### **«Удивительная» одежда.**

#### **Реставрация войлочного колпака и шубы из археологического комплекса могильника Пазырык на Алтае**

В декабре 2008 г. в Государственном Эрмитаже после реэкспозиции была открыта постоянная выставка Древней Сибири, на которой представлены археологические комплексы, большая часть которых относится к скифскому периоду истории Южной Сибири и Забайкалья и охватывает временной период с VIII в. до н.э. по V в. н.э. Два экспоната выставки – головной убор и шуба были представлены в ином виде, что было связано с новой трактовкой формы и фасона этих предметов одежды.

В 1947 году на Алтае раскопками С.И. Руденко был исследован 2-ой Пазырыкский курган, относящийся к V – IV вв. до н.э. Погребения, в которых были найдены вещи, находились во льду. Именно вечная мерзлота, образовавшаяся в условиях резко континентального климата на глубине 4-5 метров, создала под каменной насыпью курганов уникальные условия для сохранности предметов из кожи, меха, войлока, рога, дерева, тканей. Природно-климатические особенности позволили сохранить цветовую гамму войлоков, ювелирную резьбу костяной и деревянной

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

пластики, тонкость кожаных аппликаций, высочайшую технику шитья меховой одежды.

Однако еще в древности курганы были осквернены вторжением грабителей, что повлияло на физическое состояние находок. Многие вещи оказались изрезанными на куски, так как вырубались и вырывались прямо изо льда. Еще в полевых условиях была проведена сборка фрагментов, благодаря которой реконструирован внешний вид многих находок. После окончания работ на Алтае все материалы были опубликованы и переданы в Эрмитаж. Их появление стало сенсацией, а проведенная полевая реставрация и стабильность органических материалов, из которых были сделаны многие предметы, дала возможность сразу их экспонировать.

На предыдущей выставке вместе с конским убранием и упряжью, посудой, орудиями труда, предметами культа, вооружением, погребальными сооружениями, мумиями и многими другими материалами «ледяных» курганов были выставлены и предметы одежды. Среди них - женская шуба и меховой нагрудник, выполненный в той же технике и считавшийся комплектом к шубе. Благодаря новым археологическим открытиям на Алтае, сделанным в конце 1990-х годов при раскопках курганов Пазырыкской культуры экспедицией Института Археологии и Этнографии Сибирского отделения РАН под руководством Н.В. Полосьмак, стало возможным внести изменения в реконструкцию фасона шубы, которая получила название «шубы с хвостом». Также стало возможным соединить два войлочных фрагмента, хранящихся под разными инвентарными номерами. Один из них числился как фрагмент головного убора, другой - как фрагмент «чулка». Благодаря появившимся аналогиям, стало ясно, что оба фрагмента принадлежат одному войлочному головному убору, названному «ведьминский колпак».

Восстанавливая внешний вид археологических объектов, реставраторы опираются только на детальное изучение подлинника или на фактическую информацию. Следующим этапом становятся поиски аналогий, если они есть. Мы не должны привлекать наши фантазии и ничего не должны выдумывать. В случае отсутствия аналогий и возникновения вопросов, на которые пока нет ответов, особенно, если предмет сильно фрагментирован и имеются большие утраты, этот этап реставрации следует отложить до появления новой информации.

*Т.В. Шлыкова*

*кандидат искусствоведения,*

*художник-реставратор, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

[yasno-solnce@mail.ru](mailto:yasno-solnce@mail.ru)

## **Реставрация и исследование аттической чернофигурной амфоры VI в. до н.э. из собрания Эрмитажа**

Лабораторией научной реставрации произведений прикладного искусства Отдела научной реставрации и консервации Государственного Эрмитажа накоплен солидный опыт реставрации античной керамики. Зарекомендовавшие себя в течение десятилетий методики и подходы являются фундаментом, лежащим в основе данного направления реставрационной работы в Эрмитаже и сегодня. Но при незыблемости основополагающих реставрационных принципов и важнейших методик работа с каждым конкретным памятником носит неповторимый характер. Этим своеобразием обусловлена ценность сообщений, посвящённых частным реставрационным случаям – разумеется, при условии, что речь идёт о реставрационных процессах высокой степени сложности, а реставрируемый памятник представляет значительную историко-художественную ценность.

В 2012 г. завершилась длившаяся почти три года реставрация замечательного памятника античного керамического искусства – аттической чернофигурной амфоры с росписью в манере мастера Антимена, около 530 г. до н.э., инв. № Б 1473, ГР 4400. Памятник поступил в Императорский Эрмитаж из собрания маркиза Кампана в 1862 г. и опубликован в монографии К.С. Горбуновой «Чернофигурные аттические амфоры в Эрмитаже» (1983). Поводом для передачи сосуда в



реставрацию послужили как его нестабильное состояние, так и «неэкспозиционный» внешний вид.

Амфора подверглась полному демонтажу и расчистке, в результате которой от подлинных отделены инородные фрагменты из разных материалов: гипса, мастики, а также обожжённой глины, изготовленные, несомненно, специально для реставрации данного сосуда. Уже на этом этапе выяснены степень утрат подлинника и количество оригинальных фрагментов (180). Расчистка от записей показала, что они закрывали значительную площадь достаточно хорошо сохранившейся подлинной росписи (записи исследовались в Отделе научно-технической экспертизы ст.н.с. А.В. Сизовым, н.с. К.С. Чугуновой и зам. зав. отделом С.В. Хавриным методами РФА, люминесценции под действием УФ-излучения и под микроскопом). Тест на наличие в керамике водорастворимых хлористых солей оказался положительным, поэтому проводилась процедура её обессоливания. Сложность склейки, помимо большого количества фрагментов и тонкости стенок, состояла в том, что при предыдущем реставрационном вмешательстве торцы многих фрагментов были подпилены (в процессе расчистки на торцах обнаружилось многочисленное количество следов резца). В результате склейки было получено четыре крупных блока: ножка с туловом и плечиками, горло и две ручки. Далее, исходя из удобства работы и напрямую связанной с ним безопасности памятника, были восполнены утраты и замастикованы швы на крупных конструктивных блоках амфоры, и только после этого они были склеены между собой, а места стыков замастикованы. Тонировки положены в нейтральный тон глины, для чёткого разграничения подлинной поверхности от восполнений роспись не реконструировалась. Однако утраты вдоль швов, приходящиеся на тёмные силуэты, тонированы в тёмный цвет лака. Завершающим этапом реставрации стало укрепление тонировок и всей поверхности сосуда.

В результате реставрации решены следующие задачи:

Керамика освобождена от разрушавших её солей, укреплена.

Выявлены не известные ранее подробности истории вазы, а именно – истории её реставрации; принимая во внимание значимость памятника, трудно переоценить важность относящихся к нему новых сведений.

Поверхность расчищена от загрязнений и наслоений, выявлены границы утрат, раскрыта авторская роспись, что даёт качественно новые возможности для точного и объективного изучения предмета.

В научный обиход вводятся коррективы относительно сегодняшнего внешнего вида памятника: его публикация тридцатилетней давности представляет изображение вазы в состоянии до реставрации, которое не даёт представления о границах подлинной поверхности и позднейших вставок и записей.

Памятник приобрёл достойный его эстетичный и целостный облик и может быть представлен на экспозиции аттической вазописи как один из её ярких и ценных образцов.

*И.Н. Шоколо*

*студентка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва*

[inashokolo@mail.ru](mailto:inashokolo@mail.ru)

### **Двухсторонняя живопись: история развития, проблемы реставрации и экспонирования.**

#### **Реставрация и вопросы атрибуции картины Д. Бурлюка**

Картина для зрителя – это некое образное пространство, созданное художником на плоскости. Такое восприятие не предполагает пространственного, объемного обхода произведения. При необходимости придать литературность или раскрыть тему более многомерно автор «разворачивает» действие, используя полиптихи, но при этом также «оставляет» зрителя на той же точке восприятия, не требуя «заглядывать» на оборотную сторону. А что происходит, если на той,

*К двадцатилетию Высшей школы реставрации РГГУ: Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня. Материалы научной конференции*

оборотной стороне, все же существует изображение? Закладывалось ли художником значение двустороннего восприятия, дополнение значения одной стороны оборотной, или это два самостоятельных произведения, существующих на двух противоположных плоскостях одной основы?

Двусторонняя живопись - феномен в изобразительном искусстве малоработанный на сегодняшний день. И зачастую в музейных каталогах оборотное изображение на холсте не учитывается, и произведение рассматривается и зрителем, и ученым только с одной стороны.

Двусторонняя масляная станковая живопись на холсте не имеет таких принципов, как функциональность, и единой смысловой нагрузки, как в произведениях темперной живописи и масляной в эпоху Возрождения. История появления и развития связана с искусством конца XIX - начала XX веков. Конец XIX века - это время разрушения академических принципов живописи, в том числе и технологических. В роли примеров в данной работе приводится ряд произведений отечественного и зарубежного искусства XX века, из которых можно выделить и работу В.В. Лебедева, и Р.Р. Фалька, и П. Пикассо. На сегодняшний день встречаются произведения двусторонней живописи, имеющие новую, ранее не встречающуюся функцию. Это произведения изначально создаваемые с двумя равноценными сторонами, служащие в качестве декора современных интерьеров.

Реставрация двусторонних произведений масляной станковой живописи имеет ряд общих особенностей. Одним из щепетильных вопросов для реставраторов является вопрос о сохранении обеих живописных сторон на одной авторской основе. Разделение двусторонней живописи даже при успешном его осуществлении не только нарушает первоначальный вид памятника, но и может оказаться причиной будущего его разрушения. Поэтому реставрация в большинстве случаев ведется одновременно на обеих сторонах. Здесь сложность заключается в том, что нет возможности работать напрямую с основой, и все процессы по консервации и реставрации необходимо проводить непосредственно через красочный слой лицевой или оборотной стороны, которые имеют разные составы грунтов, фактур и плотности живописи. Стоит отметить, что и сохранность обеих сторон различна.

Зачастую двусторонняя живопись экспонируется как произведение одностороннее. Неприемлемость разделения двусторонней живописи на два произведения поставила задачу создания двустороннего подрамника-рамы, позволяющего равноценно экспонировать произведение с двух сторон.

Также необходимо создавать выставочное пространство в залах галерей и музеев, вести работу по включению оборотной стороны в данные каталогов по коллекциям музеев.

Реставрация картины Д. Бурлюка из собрания Государственного Литературного музея проводилась в стенах РАЖВиЗ Ильи Глазунова на факультете реставрации живописи в качестве дипломной работы. Особенности технологического исследования стали результаты, показавшие наличие гипса в грунте, который, несмотря на повсеместный мелкосетчатый кракелюр, соответствующий нитям холста, был крепко сцеплен с основой волокнами из размахренных нитей. К тому же, на одной из сторон гипсосодержащий грунт был обнажен, что требовало особой методики укрепления во избежание размывания грунта. Была разработана и применена методика использования в качестве адгезива осетрового клея совместно с этиловым клеем. Интересны и процесс удаления загрязнений с поверхности, и наращивание кромок, но одним из важнейших этапов стала разработка и изготовление двустороннего подрамника крупного размера с металлическими вставками и с безгвоздевым натяжением. В процессе атрибуционных исследований были проведены анализы произведений Д. Бурлюка из собрания музея Уфы.