

**АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ,
АРХЕОЛОГИЯ, НАУЧНАЯ РЕСТАВРАЦИЯ СЕГОДНЯ
(тезисы конференции)**

Материалы второй междисциплинарной научной конференции (РГГУ, 20-23 октября 2015 г.).

Proceedings of the 2nd interdisciplinary scientific conference in the Russian State University for the Humanities, 20-23 October 2015.

Ключевые слова: Высшая школа реставрации РГГУ, реставрация, археология, искусствоведение

Keywords: School of Conservation at RSUH, art conservation, archaeology, art history

Е.А. Савостина

доктор искусствоведения,

заведующая кафедрой «Высшая школа реставрации»,

профессор кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков РГГУ (Москва)

esav@yandex.ru

Предисловие

Данный раздел журнала посвящен публикации тезисов материалов II Междисциплинарной конференции «Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня», прошедшей в РГГУ 20-23 октября 2015 года. Основной идеей такого рода конференций, организуемых кафедрой «Высшая школа реставрации» факультета истории искусства, является объединение исследователей различных профессиональных цехов: искусствоведов, археологов, архитекторов, музеологов, реставраторов, технологов в обсуждении проблем изучения и сохранения мирового культурного наследия.

Соответственно направленности поднятых тем, материалы конференции, как ранее и сами выступления, показаны тематическими блоками, предусматривающими углубленное рассмотрение отдельных проблем соответствующих эпох и направлений исследований: это и проблемы русской археологии, архитектурной реставрации, натуральных реконструкций, и актуальные вопросы изучения античного наследия, и анализ археологических объектов скифской культуры. Здесь представлены материалы как масштабных проектов: новейших исследований, проводимых по реставрации стен и башен Московского Кремля, многотомного Корпуса античной скульптуры Эрмитажа – каталога коллекции нового типа, – так и результаты исследования отдельных памятников: оригинальных произведений искусства, где в фокусе внимания авторов оказывается сама «вещь». Это может быть и японская гравюра, и жалованная грамота русского царя, и фотография, и римская статуя, и южно-италийская терракота, и даже монгольский ковер с «волшебными изображениями». Пристальное рассмотрение «вещи» позволяет найти для нее точный контекст, связав с проблемами более широкого плана.

Многосторонность затронутых проблем и разнообразие материала позволило участникам конференции познакомиться с подходами и методами, применяемыми исследователями в иных направлениях, что, несомненно, способствовало расширению междисциплинарного взаимопонимания и сотрудничества. Надеемся, что это не будет бесполезным и для нашего читателя.

Ю.П. Мосунов

главный архитектор проектов,

Центральные научно-реставрационные проектные мастерские

Министерства культуры РФ (Москва)

info@cnrpm.ru

Стены и башни Московского Кремля: реставрация и исследования 2014-2015 гг.

Стены и башни Кремля имеют сложную и во многом еще не прочитанную историю строительства. Сооруженные в 1480-90-х годах итальянскими архитекторами, они были надстроены в XVII веке высокими, порой многоярусными шатровыми завершениями. На протяжении последующих веков их древний облик в той или иной степени претерпел определенные изменения. В целом техническое состояние объектов весьма удовлетворительное, здесь надо отдать должное усилиям реставраторов предшествующих поколений. Однако к нашему времени накопились немалые проблемы и в значительной степени возросли требования по эксплуатации кремлевского периметра стен.

В прошлом году, в рамках федеральной программы по реставрации крепостных стен Кремля 2014-2018 гг., на основании проекта реставрации и приспособления всех башен и прясел стен начато производство работ по Спасской, Троицкой, Угловой и Средней Арсенальной башням и пряслам стен, выходящим в Верхний Александровский сад и Исторический проезд. На сегодняшний день выполнена реставрация практически всех частей и элементов этих объектов, включая фасады, интерьеры, белокаменный (в том числе, скульптурный) декор и рубиновые звезды.

Большая часть комплексных научных исследований была выполнена на стадии проектирования, но натурные исследования, естественно, продолжаются и в ходе реставрационных работ. Изучение памятников уже сейчас позволяет в значительной степени дополнить или откорректировать накопленные ранее сведения по истории московской крепости. Зондажами выявлен целый ряд важных элементов, относящихся к первоначальному (итальянскому) и к последующим этапам строительства.

Представляет бесспорный интерес сопоставление результатов последних исследований с историческими документами, в том числе с изобразительными материалами XVII-XIX вв. Так, на Троицкой башне над основным четвериком выявлена первоначальная прямоугольная башенка с тремя оконными проемами на каждом фасаде, с разной степенью достоверности изображаемая на древних планах. На том же месте Спасской башни обнаружен лишь малый четверик существующей шатровой надстройки, выполненной английскими мастерами в 1620-х годах.

В отдельных случаях такие исследования помогают опровергнуть традиционно сложившиеся представления, касающиеся особенностей строения стен и башен. Так, на Троицкой и Спасской башнях не подтвердилось наличие каменных навесных бойниц-машикулей, изображенных на аксонометрических планах Кремля начала XVII века и на более поздних изографических материалах. Однако обнаружение «странного» дверного проема XV века на Спасской башне дает основание предполагать устройство деревянных разборных навесных бойниц, аналогии которым встречаются в оборонительном зодчестве Средневековой Европы. На других башнях – Угловой и Средней Арсенальной – первоначальность каменных машикулей не вызывает сомнений.

Важным аспектом реставрации кремлевских башен является не только выявление, но и возможность экспозиционного показа вновь раскрываемых элементов, как это сделано со щелями балок подземного моста на стрельнице Спасской башни или планируется в отношении камер бойниц в «интерьере» проезда Троицкой башни.

Таким образом, ведущиеся в настоящее время реставрационные работы по стенам и башням Московского Кремля позволяют решить не только проблемы, связанные с их техническим состоянием, внешним обликом и приспособлением, но и в значительной степени заново «прочитать» историю сооружения этих древних, столь значительных во всех отношениях памятников истории и культуры.

Л.А. Беляев

доктор исторических наук,
заведующий отделом археологии Московской Руси Института археологии РАН,
главный редактор журнала «Российская археология» (Москва)
labeliaev@mtu-net.ru

О.Н. Глазунова

ученый секретарь сектора археологии Москвы Института археологии РАН (Москва)

**Натурная реконструкция как метод изучения.
Опыт восстановления печей XVII-XVIII вв. на базе археологии:
Ново-Иерусалимский монастырь, 2009-2015 гг.**

Комплекс Воскресенского монастыря (Новый Иерусалим) построен на р. Истре во второй половине XVII века Патриархом Никоном и его учениками. Его главный храм – памятник культуры мирового уровня, поскольку это единственная полномасштабная копия храма Гроба Господня в его состоянии на середину XVII века.

Однако в монастыре к концу столетия появились постройки и другие здания – каменные стены и башни, многочисленные жилые и хозяйственные, в том числе производственные постройки, деревянные и каменные. Все они, за немногим исключением, обогревались печами, облицованными поливным изразцом. В дальнейшем значительная часть этих построек (в южной зоне – все они) была утрачена; в сохранившихся зданиях эффектные глазурованные печи, принадлежавшие к более позднему времени (середина – вторая половина XVIII в.) сохранялись вплоть до середины XX в., но позже и они были разобраны.

Вопрос восстановления печей в интерьерах существующих жилых и бытовых построек Нового Иерусалима встал на рубеже 2000-х-2010-х годов, когда был начат процесс полного возрождения монастыря и архитектурной реставрации памятников, входящих в его ансамбль.

В связи с этими работами стоят и археологические исследования, которые были организованы с самого начала реставрации (2009 г.) постоянно действующей экспедицией Института археологии РАН. Эти исследования доказали, что благочестивый замысел Никона восходит к европейской (особенно францисканской) модели создания *Sacro Monte – Calvaria* (зародилась в конце XV в. и достигла расцвета в конце XVI – XVII вв.). Однако для его осуществления на практике потребовалась настоящая технологическая революция, которая может быть представлена даже как род церковной версии модернизации России).

За пятилетие работ в круг памятников ансамбля экспедицией было введено более 30 ранее неизвестных памятников (зданий, некрополей, инженерных и производственных сооружений), изучен культурный слой, и восстановлена древняя планиграфия. Собраны тысячи находок музейного уровня, положенных в основу музея (тип *Orega Duomo*), чья коллекция включает материалы, начиная с каменных серпов бронзового века, кинжала скифского времени, золотой монеты Ренессанса – до монументальных надписей, отобразивших топографию храма Гроба Господня. Среди них почетное место занимает рельефный цветной изразец (главное *know how* никоновского строительства, которым здания декорировались от полов до иконостасов) и площадки для производства.

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

Основная задача исследований, разумеется, чисто научная. Однако среди методов практического исследования есть и такие, которые ставят ее в тесную связь с практикой реставрации и создания образцов нового искусства. В этом отношении интересным оказался инициированный Экспедицией и поддержанный Благотворительным фондом по восстановлению Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря научно-исследовательский проект натурной реконструкции печей XVII – начала XVIII века на основе археологических материалов, выполнявшихся затем в натуре из аналогичных материалов при непосредственном участии авторов научной части проекта.

Возможность такого воспроизведения определена широким изучением территории и сохранностью комплексов: кроме тысяч фрагментов, изучено 16 оснований печей с развалами их изразцов, в том числе 9 – XVII века.

Камеральная работа включала три этапа. Первый – археологическая подготовка: полевая очистка и консервация; описание, атрибуция, составление полевой описи и полного каталога в форме карточек хранения с видом артефакта в трех проекциях (при необходимости – больше трех). Второй – прорисовка и обмер вещей и сооружений, графическая реконструкция отдельных экземпляров и композиций, необходимые как основание рабочей документации. Третий – реконструкция фасадов печей с их привязкой к размерам оснований, объему помещений и к местам установки.

Производственная часть, в свою очередь, включала снятие форм с подлинных изразцов (в современных материалах) для воспроизведения особенностей рельефа; подбор цветов эмали (на основе нумерованных пробных обжигов); тиражирование изразцов-реплик с нумерацией изделий по рядам облицовки и местам в этих рядах; подготовку конструкций для установки печи; выкладку оснований и кирпичного каркаса; пробную выкладку изразцов по рядам с доработкой деталей перед установкой; окончательная сборка рядов.

Печи выполнялись в двух вариантах: декоративном и работающем. На всех стадиях работы курировали не только авторы проекта (архитекторы, инженеры), но и авторы научной разработки (археологи, художник экспедиции), которые осуществляли как авторский надзор, так и всестороннюю помощь мастерам-изготовителям, что оказалось крайне необходимым. В качестве точки отсчета для сравнения исходной точки с конечным результатом в каждую печь устанавливался один подлинный изразец. Всего были разработаны и осуществлены проекты для 15 полихромных и «зеленых» поливных печей, в основном рельефных.

Эта работа раскрыла целый ряд особенностей ремесленного производства XVII века, с которыми можно было познакомиться только в ходе эксперимента по практическому воспроизводству оригинального процесса. В результате не только возникли художественные копии исторических сооружений – вся история керамического производства Нового Иерусалима обрела новое измерение и может считаться изученной с уникальной полнотой.

С.И. Баранова

*доктор искусствоведения, доцент кафедры музеологии РГГУ,
старший научный сотрудник Московского государственного
объединенного музея-заповедника (Москва)*
svetlanbaranova@yandex.ru

**Начало изучения русского изразца в XIX в.:
находки, реставрация, коллекционирование**

Изразцовые элементы фасадов зданий и печей появились в поле зрения исследователей в середине XIX в. и благодаря их усилиям, к началу XX столетия общество рассматривало изразец как один из элементов русской национальной традиции, как самобытное проявление русской средневековой культуры.

Архивисты-историки и архитекторы-реставраторы заинтересовались изразцом почти одновременно. В середине столетия архитектор Ф.Ф. Рихтер в известном увраже «Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах с замечательнейшими деталями украшений каменной высеки и живописи» (1850–1856) впервые показал важность изразцового декора для ряда зданий. Одновременно с работой Ф.Ф. Рихтера и отчасти в связи с ней вышли в свет первые исследования историков-архивистов, в первую очередь исследование И.Е. Забелина «Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России» (1853).

Архитектурно-реставрационное направление развили архитекторы-практики, которые восстанавливали древние и проектировали новые здания в «русском стиле» и одновременно исследовали историю изразца. Лучше всего это удалось известному архитектору Н.В. Султанову (1850–1908), который в специальном сочинении «Изразцы в древнерусском искусстве» (1885 г.), рассмотрел особенности изразцового декора памятников Ново-Иерусалимского монастыря, Москвы и Ярославля. В этой работе видны элементы нового подхода, вскоре развившегося в самостоятельное направление в изучении изразца как части истории русского искусства.

В XIX в. в России вырабатываются принципы реставрации в современном понимании этого слова (комплекс мер, направленных на максимальное раскрытие в памятнике признаков ушедшей культуры и сохранение его подлинного, неповторимого тела). В связи с этим приобретает особое значение проблема сохранения оригинального изразцового декора. Об этом свидетельствует, например, история реставрации собора Покрова на Рву (Василия Блаженного) 1890-х гг., демонстрирующая пример бережного отношения к подлинному керамическому убранству памятника.

Одновременно объектом исследования стали археологические изразцы, что во многом было обеспечено появлением новых направлений в их изучении – включением в научный процесс полевой археологии и собиранием их музеями, чему положил начало граф Алексей Сергеевич Уваров. Об этом свидетельствуют его находки 1851 г. в суздальском кремле, относящиеся к числу первых зафиксированных находок русских изразцов вообще.

В целом же археологические находки изразцов привлекли внимание исследователей несколько позднее. Огромная масса изразцов, находившаяся в культурном слое, оставалась невостребованной, а некоторые их типы практически неизвестны. В 1872 г. красные изразцы периода обнаружил в Кремле архитектор Н.А. Шохин. В 1893 г. в Исторический музей были переданы изразцы, собранные при строительстве здания на углу Немецкой улицы и Кирочного переулкa, а также красный изразец, обнаруженный при проведении канализационных работ в слое Красной площади. Во многом определяющими стали находки изразцов, сделанные в начале 1890-х гг. при работах на месте закладки памятника императору Александру II в Московском Кремле и опубликованные Н.В. Султановым. Изразцы были переданы в Исторический музей.

Находки 1890-х гг. стимулировали рост интереса к изразцу. Его стали рассматривать не только как фрагмент здания или архаический термин, а как самодовлеющее художественное изделие, требующее атрибуции. Из изразцов образовались коллекции, что не только позволило сохранить артефакты, но и придало им статус музейных предметов, обеспечив внимание к каждому из них. Согласно существующим методикам реставрации керамики, уникальные находки требуют минимального вмешательства, чаще всего ограниченного консервационными методами.

А.Н. Анучина

архитектор-реставратор,

Центральные научно-реставрационные проектные мастерские

Министерства культуры РФ (Москва)

info@cnrpm.ru

Декоративное завершение четверика Архангельского собора Московского Кремля. Исследования и опыт реконструкции

Принадлежность фасадного убранства Архангельского собора Московского Кремля к североитальянской школе зодчества стала аксиомой уже в начале XX века. Исследования С.В. Шервинского (1917 г.) и Н.Л. Эрнста (1928 г.) убедительно доказали, что декор четверика храма, возведенного итальянским мастером, известным по летописям как Алевиз Новый, находят прямые аналогии в постройках Венеции эпохи Высокого Возрождения. Благодаря исследованиям, длящимся уже около столетия, мы имеем достаточно полное представление о первоначальном внешнем облике этого удивительного памятника. Пожалуй, единственным «белым пятном» до последнего времени являлась форма завершения закомар четверика храма. Оно дошло до нас в редакции XVIII века в виде стрельчатых кирпичных надкладок, декорированных розеттой с двумя пальмовыми ветвями по бокам. О первоначальных завершениях в какой-то степени можно судить по миниатюрам XVII века, на которых неплохо читаются их сложные формы. В 1960-х годах был выпущен проект воссоздания этих частей белокаменного убранства собора, реализация которого, к счастью, остановилась на начальной стадии. Авторы того проекта в качестве исходных материалов использовали сохранившиеся детали завершений, которые, как выяснилось недавно, относятся к «реконструкции» XVII века. Подлинные же фрагменты завершений, за исключением розетт, оставленных над закомарами, были обнаружены лишь в XXI веке в фундаментах южных частей, пристроенных к собору в 1680-е годы (ЦНРПМ. 2002, 2012-13 гг.).

Тщательное изучение найденных фрагментов и аналогов дало возможность выполнить графическую реконструкцию системы завершения пояса закомар, весьма близкую некоторым образцам декорации зданий эпохи кватроченто.

Нижнюю часть каждого завершения составляют две розетты, фланкированные вырастающими из-под них пальмовыми ветвями. На углах четверика каждую пята закомар украшает розетта с пальмовой ветвью. Согласно натурным исследованиям, ободок розетт является продолжением венчающей полочки архивольтов. Примерами подобного убранства циркульных завершений могут служить не только многочисленные итальянские аналоги, но и ренессансные порталы Архангельского и Благовещенского соборов Московского Кремля.

Верхняя часть завершения также реконструируется по обнаруженным недавно остаткам: на розетки опирается крупная база фиала, выполненная в виде перевернутой акантовой чаши, а не нее поставлен собственно фиал, кувшинообразное тулово которого составляют два ряда листьев лотоса. Навершием здесь могла служить чаша, подобная базе фиала, но меньшего размера – часть ее также обнаружена в ходе недавних раскопок.

В целом, пояс, венчающий четверик храма, состоит из пяти типоразмеров закомар и, как выяснилось, розетты также имели пять типоразмеров, но их пропорциональные соотношения совсем иные, чем соотношения габаритов закомар. Найденная система соотношений розетт помогла определить принадлежность фрагментов других частей тому или иному типоразмеру завершения. Кроме того, в процессе работы по реконструкции отдельных деталей удалось установить, что их растительный декор также подчиняется модульной системе, где модулем является лист. Таким образом, были выделены пары «база-фиал» четырех, пяти и шестилистные, из которых последние украшали самые крупные закомары.

В результате проведенных исследований удалось не только достаточно точно восстановить композицию завершения закомар собора, но и найти пропорциональные и модульные закономерности их построения, столь характерные для архитектуры Ренессанса с ее особым вниманием к гармоничному сочетанию элементов и к оптическим эффектам.

Ю.Ф. Иващенко

независимый исследователь

julya2601@mail.ru

А.С. Терентьев

независимый исследователь

julya2601@mail.ru

Проблемы реставрации памятника гражданской архитектуры (на примере Палат Бояр Романовых)

В центре Москвы в районе исторического Зарядья сохранились каменные Палаты бояр Романовых. Это не только редкий памятник гражданской архитектуры, но и дом, которым владела семья основателя новой русской династии Романовых. Этот факт сыграл важную роль при решении о реставрации палат и их дальнейшего использования в качестве музея с 1857 г.

В 1850-60-е гг. дом был выкуплен у Знаменского монастыря императорским домом, и была начата реставрация. Во второй половине XIX в. историческая наука достигла высокого уровня. Это время отмечено также повышенным интересом к старине. Реставрация была проведена с учетом тех задач, которые сейчас называются «Реставрационным заданием». Перед руководителем работ Ф.Ф. Рихтером, академиком архитектуры, старшим архитектором Московской Дворцовой конторы была поставлена задача воссоздания первоначального облика дома.

Первые постройки боярского дома относятся к концу XV в., а с середины следующего века частью усадьбы владел дед первого царя – Никита Романович Юрьев. Место усадьбы Романовых отмечено на плане Москвы 1597 г. («Петров чертеж»). Усадьба неоднократно перестраивалась. После передачи Романовыми усадьбы во владение вновь основанного Знаменского монастыря в начале 1630-х гг. постройки усадьбы служили монахам кельями. Новый статус усадьбы, пожары изменили облик архитектурного памятника. От первоначальной постройки, так называемой «Палаты на верхних погребях», сохранились три этажа: подвалы (белокаменный и кирпичный), подклет и средний этаж.

Первый этап реставрации начался с архитектурного обследования, разбора поздних пристроек на основании изучения кирпича XVI в. и археологических раскопок в рамках отведенной территории. На картах Москвы того времени обозначены не только границы усадьбы, но и сами постройки. Одновременно проводился сбор архивных материалов, привлекались воспоминания современников. Из них известно, что отец Михаила Романова Федор Никитич (Филарет) обладал тонким вкусом, интересовался новшествами и слыл щеголем в Москве. Сохранилось также достаточно описаний боярских усадеб и их интерьеров.

Воссоздание первоначального облика трехэтажного здания было выполнено в кирпиче, специально изготовленным по оригинальным образцам. По указанию Ф.Ф. Рихтера при разборке поздних пристроек сохранялись все оригинальные кирпичи. На каждом десятом кирпиче, изготовленном для нужд реставрации по старому образцу, стояло клеймо года реставрации. Таким образом, решался вопрос о так называемом «новоделе». Было решено отказаться от восстановления верхнего третьего этажа в дереве, что было характерно для боярских домов, так как жить в каменном доме в то время считалось нездоровым, а именно здесь располагались светлицы.

Более сложной задачей было воссоздание несохранившихся интерьеров. Реставраторы

остановились на общих описаниях боярских домов, которые оставили иностранцы, а также существующих описях богатых боярских домов. Оформление интерьеров проходило на основании предназначения того или иного помещения. Палаты сохраняли основные черты конструкции русской избы: подклет, хозяйственные помещения, клетки, жилые помещения. С внешней стороны, выходящей на улицу, усадьба сохранила декоративное убранство XVII в.: наличники окон, карниз, полуколонны на углах. Научная реставрация Палат сделала возможным реально представить быт знати того времени. Палаты сохранили свой музейный статус и после 1917 г. с небольшими перерывами. Особенно сильно музей пострадал в годы Великой Отечественной войны, когда он был закрыт, экспонаты были переданы в Оружейную Палату, а в усадьбе были организации и жили люди.

Реставрация 1951-1964 гг. подняла вопрос о методах реставрации прошлого века. В дискуссии о методах реставрации участвовали ведущие реставраторы того периода, но к голосу Н.Н. Померанцева и А.Д. Корина о сохранении реставрации прошлого, выполненной на высоком научном уровне, не прислушались, и были внесены некоторые изменения. Например, были уничтожены все печи, воссозданные Ф.Ф. Рихтером. Через сто лет после реставрации XIX в. возникла необходимость в новой реставрации. В 1984 г. появилась возможность проведения дополнительных археологических раскопок, возможность проводить которые в условиях города появляется только при строительных или восстановительных работах. Эти работы дали новый материал по организации быта усадьбы (например, летняя печь, обнаруженная во дворе).

Были проведены все основные этапы подготовки к реставрации: реставрационное задание, историческая справка. Было предложено 7 вариантов реставрации интерьеров, которые сильно пострадали в течение использования здания. Остановились на самом обоснованном проекте как в историческом, так и техническом плане.

В результате многочисленных совещаний было решено отказаться от штукатурки в подвальных помещениях, как это практиковалось в боярских домах. Живопись сводов столовой палаты было решено выполнить на картонных листах, так как ткань, которая должна была их покрывать, не могла быть готовой к сроку окончания реставрации. К этому решению смогли вернуться только при последних небольших работах, проведенных в 1999-2000 гг. Экономически стало возможным заказать обивочный шелк с необходимым рисунком.

В начале 80-х гг. научная реставрация была начата с анализа красителей XIX в. и выдачи рекомендаций по их данным. Одной из главных проблем современной реставрации являются красители. Появление химических красок, а затем синтетических создают огромные трудности при расчистке живописных поверхностей. Подчас для отдельных памятников приходится подбирать оригинальную методику очистки от загрязнений, поновлений и записей более позднего времени.

В ходе реставрационных работ могут возникнуть моменты, вносящие коррективы. Осенью 1985 г. работы были приостановлены из-за изменения температурно-влажностного режима. Это привело к началу разрушения штукатурки и красочного слоя живописи. Одновременно проводился ремонт полов, повлекший за собой загрязнение красочного слоя. То есть любое нарушение порядка работ из-за сроков могут нанести вред самому памятнику.

Продолжались работы по укреплению штукатурного слоя, которым были покрыты все помещения. Несмотря на то, что стены в дальнейшем предстояло покрыть картонными листами в столовой палате, были заделаны трещины, утраты, механические повреждения – следы креплений ткани во время первой реставрации.

Пробы-раскладки позволили установить первоначальные покраски кабинета и светлицы, оконных и дверных косяков. Особенно была популярна трехцветная прокраска и имитация под мрамор.

Важной частью реставрационных работ является поэтапная фотофиксация и составление отчета о реставрации. Последний должен включать в себя все документы, по которым осуществляются работы, в том числе и протоколы комиссий, результаты решений по реставрации. К сожалению, и в наше время эта часть работы не всегда бывает удовлетворительной.

Научная реставрация палат, выполненная несколькими поколениями архитекторов, археологов и художников позволяет воссоздать жилище московского боярина, состоящего на службе у царя, а затем возглавившего российское государство. Палаты бояр Романовых являются филиалом ГИМа, частью исторического наследия страны.

Л.М. Бедретдинова

кандидат искусствоведения,

хранитель музейных предметов Государственной Третьяковской галереи (Москва)

lar_bed@mail.ru

«Исследование о статуарном искусстве у древних и новых...»

Т.Б.Эмерика-Давида и идеи И.И.Винкельмана

Труды И.И.Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) и «История искусства древности» (1764) дали импульс развитию стиля неоклассицизма. Активная деятельность Т.Б.Эмерика-Давида, придерживавшегося неоклассицистических взглядов, приходится на первую треть XIX в., когда французский неоклассицизм вступил в стадию ампира, и одновременно зарождались новые тенденции – романтизм и реализм.

Сочинение Эмерика-Давида «Исследование о статуарном искусстве у древних и новых...», изданное в 1805 г., отвечало на вопрос, поставленный в качестве конкурсного задания Национальным Институтом Франции – «каковы причины совершенства греческой скульптуры и как его достичь». Эта тема полувеком ранее рассматривалась Винкельманом в эссе «Мысли о подражании...».

Основной принцип, который был положен Винкельманом в основу анализа памятников в «Истории искусства древности» – понятие красоты. Наибольшее приближение к его воплощению, апогей развития он обозначил как высокий и прекрасный стили в скульптуре Древней Греции. В книге Эмерика-Давида внимание сосредоточено на причинах и условиях, обеспечивших такой подъем искусства. Сочинение состоит из трех частей: в первой рассматриваются общие и частные причины возвышения искусств в Древней Греции; во второй – принципы обучения, и делается попытка реконструкции теории скульптуры греков; в третьей – прослеживается развитие скульптуры в Новое время, и завершается сочинение перечислением способов совершенствования скульптуры, которые разделены на две группы: одни включают советы ваятелям, другие касаются того, как обществу следует поощрять искусства и художников.

Античность для французского ученого также остается образцом художественного совершенства, художник, по его мнению, должен подчиняться выработанным поколениями законам искусства, правилам, предписываемым общественным вкусом, а красота является некоей абсолютной нормой. Однако трактовка нескольких проблем отдаляет Эмерика-Давида от Винкельмана.

Эмерик-Давид не придавал значения влиянию климата на развитие искусств, не разделял мнения о том, что древняя натура была прекраснее. Физически древний человек, по его мнению, отличается от современного гораздо меньше, чем древнегреческий шедевр от хорошей статуи современного скульптора.

Винкельман писал о демократии как условии процветания искусств. Эмерик-Давид утверждал, что столь же эффективной является монархия, уповая на поощрения со стороны законодателей: заказы на создание памятников, конкурсы и общественное обсуждение достоинств произведений.

В реконструкции взглядов греков на искусство скульптуры оба ученых опирались на античные литературные источники, хорошо известные и их предшественникам, толкование которых выявляет разное понимание подражания природе как сущности изобразительных искусств. Эмерик-Давид объяснял содержание идей Платона так, что из трансцендентных они превращаются в нечто,

полученное из внешней реальности. Соответственно для него не существуют красота собирательная, красота идеальная (*le beau de réunion, le beau idéal*), а только красота реальная (влияние Э.М. Фальконе). В воспроизведении природы Эмерик-Давид выделял три стадии: простую имитацию, воспроизведение лишь прекрасных форм, оживление их экспрессией (им соответствуют «Вынимающий занозу», Венера Медичи и Лаокоон) и подчеркивал, что без правдивости имитации невозможно достичь всего остального. Он полагал, что художникам следует изучать анатомию, занимаясь препарированием трупов; сравнивая между собой многочисленные модели и античную скульптуру вырабатывать собственный канон. Оппонентом Эмерика-Давида стал Катремер де Кинси (трактат «Об идеале»), которого прозвали «французским Винкельманом».

Сочинение Эмерика-Давида удостоилось первой премии Национального института, и, отмечают исследователи, стало «катехизисом» для молодого поколения скульпторов. В нем, невзирая на общую классицизирующую направленность, заключались актуальные для изобразительного искусства XIX в. мысли, которые, в частности, приводили к иному отношению к природе как источнику творчества, и оно оказалось родственно романтикам и реалистам.

А.А.Трофимова

кандидат искусствоведения,

заведующая Отделом Античного мира Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

antiq_department@hermitage.ru

Корпус античной скульптуры Эрмитажа.

Концепция, структура и задачи каталога коллекции нового типа

1. Корпус античной скульптуры Государственного Эрмитажа – исследовательский и публикационный проект, который был начат отделом Античного мира и лабораторией реставрации скульптуры в 2008 году. Его цель – провести комплексное изучение собрания античной скульптуры (искусствоведческие, историко-культурные, архивные изыскания, технико-технологическое обследование, обмеры, фотофиксация, подготовка картограмм, реставрация и консервация), создать базу данных информации, результаты исследований представить в каталоге коллекции. Каталог предполагается к публикации на русском и английском языках, в издательствах Государственного Эрмитажа и «L'ERMA di Bretschneider».

2. Приоритетная задача проекта – публикация памятников, соответствующая современному уровню знаний. В 1920-е-30-е гг. издание коллекции было осуществлено О.Ф. Вальдгауером. В основе этой колоссальной работы находился формально-стилистический анализ, основанный на критике стиля. Задачей этого направления, доминирующего в мировом антиковедении конца XIX – начала XX века, было соотнесение формальных особенностей с именами греческих мастеров. Стилистический анализ, сопоставление аналогий стали основными инструментами исследования для А.И. Воцининой («Римский портрет в собрании Эрмитажа», 1974) и И.И. Саверкиной («Греческая скульптура V в до н.э.», 1986; «Римские саркофаги», 1979).

3. Развитие археологических исследований и сенсационные находки (как, например, открытие бронзовых оригиналов греческой скульптуры) вызывают необходимость изучения коллекции в свете новых знаний по античной археологии и искусству. Помимо этого, во второй половине прошлого столетия фокус исследований сместился от истории античного искусства к роли античного наследия в европейской культуре: в центре внимания оказались история вкуса, реставрация и коллекционирование.

4. Корпус античной скульптуры Эрмитажа, как тип издания, имеет несколько принципиальных отличий от предшествующих каталогов. В первую очередь, **это принцип полноты издания коллекции**. Само название «Корпус» предполагает такой подход: в нем будет опубликован каждый экспонат коллекции, а не выборка лучших предметов. В общей сложности, это составит 1335

музейных предметов, поступивших в составе покупок, и около 870 музейных предметов, происходящих из Северного Причерноморья. Принцип полноты издания применяется в Корпусе античных ваз и других аналогичных международных сериях. Второе отличие – **расширенная информация, детализация данных**. В аннотацию будут включены не только заключения, касающиеся артефакта, но и описания контекстов, необходимых для интерпретации произведения. Помимо этого, современные каталоги требуют детализации – так, воспроизведение памятника приводится не в одном, а в пяти видах. Такие данные (например, вид сзади, недоступный для специалистов вне музея) порой способны изменить определения скульптуры. Третий аспект – **описание состояния скульптуры, реконструкция истории его изменений**. Описание сохранности будет сопровождаться картограммами и предварительными выводами о датировках реставраций. Внимание к историко-реставрационному аспекту связано не только с актуальными тенденциями современной науки, это объясняется особенностями эрмитажного собрания.

5. Античные собрания Эрмитажа формировались в XVIII-XIX вв. за счет покупок у европейских и русских коллекционеров, таких как Лайд Браун, Юсуповы, Шуваловы, Демидовы, Д.П. Кампана. Сегодня большую часть коллекции составляют антики, прошедшие реставрацию в мастерских XVIII-XIX веков, когда главным принципом была целостность, а критерий подлинности отличался от понятия, принятого в наши дни. Подлинники соседствовали с имитациями, обязательными были дополнения фрагмента до целой скульптуры. На протяжении XX века, в то время как в музеях западной Европы и США в 60-70-е гг. проводилось активное удаление старых реставраций, иную стратегию выбрал Эрмитаж: античная скульптура дошла до нашего времени в том виде, как она была реставрирована в XVIII-XIX вв. Необходимо отметить, что сейчас ценность исторических реставраций общепризнана. Сохранность реставраций дает большие возможности для изучения стиля реставрации, истории вкуса, трансформаций скульптуры.

6. Вторая часть собрания античной скульптуры Эрмитажа происходит из археологических раскопок греческих городов в Северном Причерноморье. Публикация скульптуры, происходящей из раскопок, включает раздел, посвященный археологическому контексту памятника: места, времени и обстоятельств находки, данные стратиграфии. Предусматривается публикация архивных материалов, хранящихся в Эрмитаже и ИИМК РАН. Источником для реконструкции первоначального облика находки служат старые фотографии, рисунки и гравюры, которые хранятся в ИИМК, в архиве и в отделе Западно-европейского искусства Эрмитажа.

7. Корпус античной скульптуры состоит из двенадцати томов. Экспонаты объединяются по одному из существенных признаков: назначению, жанру, датировкам, происхождению. В настоящее время в структуре музейных каталогов применяется, в основном, типологический и хронологический принципы, этому следует и Корпус античной скульптуры Эрмитажа. В некоторых случаях памятники издаются по топографическому принципу (каталог Виллы Альбани), или они сгруппированы по происхождению из коллекции (каталог Национального Археологического музея Неаполя). Ближе всего эрмитажному Корпусу античной скульптуры – каталоги Прадо, Лувра, Британского музея, что объясняется энциклопедическим характером коллекции и сходной историей музеев.

Л.И. Давыдова

*кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Отдела Античного мира
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
ludovisi@mail.ru*

Реставрация «Головы Париса» из собрания Эрмитажа и проблема де-реставрации античной скульптуры

Памятник, о котором идет речь, поступил в Эрмитаж в 1928 г. из Музейного фонда, куда попал из коллекции Мусиных-Пушкиных. В момент поступления в Эрмитаж «Голова Париса» была

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

соединена с юношеским торсом, и поэтому вся статуя определялась по головному убору – так называемой фригийской шапке, – как изображение пастуха Париса, на что указывал и пастушеский посох, вложенный в левую руку юноши. В правой руке Парис держал яблоко. Руки и ноги персонажа вместе с опорой в виде ствола дерева являлись новыми частями.

В 1931 г. фигура Париса была размонтирована: торс и голова стали экспонироваться отдельно.

Любопытным в контексте изучения памятника является существование, по крайней мере, двух слепков головы Париса: одного в коллекции скульптурного музея Императорской Академии Художеств в Санкт-Петербурге, другого – в музее Бертеля Торвальдсена в Копенгагене. Последний, высотой 67.4 см, представляет погрудное изображение юноши во фригийской шапке, укрепленное на кольцевой подставке. К сожалению, неизвестна дата приобретения этого слепка Б. Торвальдсеном, прожившим в Риме более сорока лет, начиная с 1797 года, но, в любом случае, мы вправе предположить, что создание статуи Париса, то есть соединение фрагментов в цельный законченный образ сына царя Трои Приама, произошло, вероятно, именно там, в Италии. Реконструкция скульптуры с атрибутами героя Троянского эпоса была сделана, несомненно, в соответствии с головным убором Париса. Вероятнее всего, «создание» памятника следует отнести к XVIII веку (середине или второй половине) и связать с итальянским реставратором из плеяды последователей или учеников Бартоломео Кавачеппи (1716-1799): Карло Альбачини (1735-1813) или Винченцо Пачетти (1746-1820).

Поскольку голова Париса в целом проработана довольно хорошо, и сам тип изображения юного героя во фригийской шапке мог быть источником для разных персонажей, возможно, специально для продажи со статуи Париса были сделаны слепки только головы, соединенной потом с небольшим овальным бюстом, закрепленным на кольцевой подставке. Таким он мог быть приобретен Б. Торвальдсеном, послужив образцом для многих его творений в качестве прототипа для изображения, однако, не столько Париса, сколько Ганимеда, в частности, его знаменитых работ «Ганимед, кормящий Зевсова орла» (1817), «Ганимед с чашей» и других.

Если в коллекции музея Торвальдсена слепок с головы Париса описан как «Бюст Париса», то второй упомянутый слепок из музея Академии Художеств был обозначен Георгом Треем в его «Указателе скульптурного музея Императорской Академии Художеств» сразу же так: «Бюст Ганимеда; римской работы. Происхождение и реставрации неизвестны; только верхняя часть фригийской шапки, которая обличает в этом прекрасном отроке азиатца очевидно нова и совершенно плохо реставрирована» (С. Петербург, 1871, с. 46, № 169). Таким образом, возможно, в Риме наша статуя была известна под именем Ганимеда.

В 1996 г. в Эрмитаже была предпринята попытка де-реставрации головного убора юноши, в свое время дополненного мраморным фрагментом верха колпака, впоследствии снятым. Было решено эту деталь вылепить заново и отлить из искусственного мрамора. Работу эту в течение довольно долгого времени пытался сделать опытный реставратор Эрмитажа В.С. Мозговой, но каждый раз она его чем-то не устраивала: то масштабом, то формой. Наконец, в 2013 году решено было оставить голову Париса (за исключением носа) без новейших дополнений. Работу по очистке головы от загрязнений и позднейших мастиковок, а также установку на новой мраморной подставке выполнила молодой реставратор ЛРСМиЦК Александра Богданова.

И.В. Заворотная

художник-реставратор Московского музея современного искусства (Москва)

irina.zvt@inbox.ru

Икона «Успение Богоматери» второй половины XVIII века и ее реставрация (дерево, левкас, темпера, р. 89х72см, частное собрание)

Русская икона XVIII – начала XX вв. долгое время не была в центре внимания исследователей, так как считалось, что с появлением в России в Новое время светского искусства икона утратила свое

культурное значение (Комашко Н. Русская икона XVIII века. – Москва, АгеевТомеш, 2006. С. 6). В последние годы наметился научный интерес к иконам синодального периода, особенно к XVIII веку, который пока наименее изучен. Поэтому каждый новый выявленный памятник становится важным для изучения. К такому памятнику можно отнести икону «Успение Богоматери» второй половины XVIII века, которая в 2013 г. поступила на реставрацию из частного собрания.

На рассматриваемом нами памятнике в центре композиции на одре возлежит Богоматерь, по сторонам от нее стоят апостолы. Художник изобразил только одиннадцать апостолов, так как по преданию апостол Фома не был в тот момент у ложа Богоматери (Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. – Москва, Искусство, 1966. С. 148). У изголовья Марии стоят два святителя: Иаков Иерусалимский и Дионисий Ареопагит. Художник избегает драматических акцентов. Фигуры апостолов и святителей полны сдержанности в проявлении своих чувств, и только устремленные взоры к ложу Богоматери, выражение грусти на лицах, выразительные жесты рук подчеркивают их скорбь.

На первом плане у подножия ложа Богоматери показана сцена с нечестивым Авфонией. По преданию, первосвященники и книжники послали в дом Богоматери иудейского священника Авфонию, который попытался опрокинуть одр Богоматери, но явился Архангел Михаил и мечом отсек ему обе руки. По сюжету Авфония раскаялся в злом умысле. Апостол Павел помолился за него, приложил руки к плечам пострадавшего, и они приросли (Маргенс Ю. Иконография ангельских чинов и их изображение в русской иконописи // Русская поздняя икона от XVIII до начала XX столетия. Сб. ст. – Москва, 2001. С. 106). Обычно на иконах Архангел Михаил изображался с занесенным над Авфонией мечом. В иконе «Успение Богоматери» Архангел уже отсек руки Авфонии, и они повисли на одре.

Особенность композиции «Успение Богоматери» состоит в том, что в ней отсутствует стоящий за ложем Богоматери Иисус Христос, который держит в руках Душу Марии. Вместо этого вверху изображено вознесение Богоматери, которую в небесах, озаренных Божественным Светом, встречает Иисус Христос. Этот мотив был выделен в западной иконографии в самостоятельную сцену (Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – Санкт-Петербург, Мифрил, 1995. С. 183) и затем перешел в русскую иконопись. Таким образом, данный памятник сочетает в себе канонические нормы официального церковного искусства с западноевропейской живописью и печатной графикой.

В иконе «Успение Богоматери» отсутствует эпизод со слетающими на облаках апостолами, нет стоящих за апостолами плачущих жен иерусалимских, не показан внутренний интерьер дома Богоматери, а дан лишь намек на него в виде проема справа, в котором просматривается голубое небо. Художник стремился придать всей сцене торжественный характер и делает композицию более лаконичной.

Во второй половине XVIII в. в русских иконах начинают появляться черты классицизма (Комашко Н. Указ. соч. – С. 13). В отличие от барокко, с его динамично подвижной формой и хроматическим сочетанием цветов, в данной иконе наблюдается строгость композиции, динамика фигур спокойнее, фигуры святых осязаемы и величественные. Цвет приобретает большую локальность, наблюдается графичность силуэта. Художник был знаком с современной ему светской академической живописью. Это чувствуется в характере исполнения образов святых и в сложности тональных переходов в изображении неба, облаков, крыльев ангелов. Но в то же время икона «Успение Богоматери» сохраняет условность языка и основывается на соблюдении традиционной техники и технологии создания памятника.

Икона поступила на реставрацию в плохом состоянии. Ее основу составляют две склеенные липовые доски, которые имели царапины, задиры, потертости. Вдоль верхнего и нижнего торцов иконы врезаны две сквозные шпонки. По углам, а также у верхнего и правого края по центру имелись большие гвоздевые отверстия. Остатки от столярного клея находились на нижнем торце в правой его части.

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

По центру изображения сверху вниз проходила глубокая трещина левкаса на стыке досок. По всей поверхности произведения имелись многочисленные утраты красочного слоя, особенно вдоль нижнего края, у левого края и по месту склейки досок, а так же в левой центральной части иконы на изображении голов святых и над ними. Остатки грунта просматривались только на нимбе склонившегося к Богоматери апостола. Вдутья тонкого красочного слоя имелись местами над изображением голов святых и над изображением головы Богоматери, а так же на изображении головы апостола, стоящего справа у края иконы. Наблюдалось общее неравномерное потемнение лакового покрытия. Царапины разного направления находились у нижнего края, особенно в левой его части. Капли от воска располагались в нижней центральной части иконы. Меловое загрязнение было в нижней части фигуры апостола Петра. Особенно плохо сохранился лик святителя Дионисия Ареопажита.

Из-за тонкого красочного слоя и образовавшихся многочисленных вздутий на отдельных участках живописи, укрепление красочного слоя и грунта стало одним из сложных реставрационных процессов. Вначале необходимо было выбрать оптимальную концентрацию осетрового клеевого раствора. Для этого делалось пробное укрепление живописи на неответственном участке иконы. После того, как был выработан нужный метод, осуществлялось укрепление по всей поверхности, где это было необходимо. После этого проводилось удаление остатков от столярного клея и от воска, удаление поверхностных загрязнений с оборота, торцов и из гвоздевых отверстий. Гвоздевые отверстия и щели заделывались с лицевой стороны и оборота иконы. На лицевой стороне в нижней центральной части иконы удалялся слой копоти.

Для удаления лакового покрытия необходимо было подобрать нужный растворитель. Поэтому вначале делалось пробное раскрытие в верхней левой части иконы. Затем удаление лакового покрытия по всей поверхности иконы осуществлялось этиловым спиртом. После этого подводился реставрационный грунт в места утрат авторской живописи, грунт выравнивался и шлифовался. После этого икона покрывалась реставрационным лаком.

Одним из самых сложных процессов было тонирование вставок реставрационного грунта. Особенно это касалось ликов и светлого неба, которые отличались тончайшими тоновыми переходами и богатым живописным колоритом. Перед началом работы были изучены иконописные аналоги, соответствующие сюжету и времени создания иконы «Успение Богоматери». После этого проводилось тонирование акварельными красками пуантальной техникой. После завершения тонирования икона вновь покрывалась реставрационным лаком.

Именно проведение сложной реставрации иконы «Успение Богоматери» помогло восстановить цельность изображения и должным образом оценить художественное достоинство иконописного памятника второй половины XVIII века.

И.А. Мелихова

заведующая мастерской реставрации редких книг и графики

Государственного исторического музея,

старший преподаватель кафедры «Высшая школа реставрации» РГГУ (Москва)

imelikhova_gim@mail.ru

**Реставрация жалованной грамоты Петра I
Соловецкому монастырю (из собрания ГИМ).**

Уточнение датировки в ходе реставрационных мероприятий

В мастерскую реставрации редких книг и графики ГИМ поступил документальный памятник с наименованием «Жалованная грамота Петра I Соловецкому монастырю 1700 г.» Датировка имелась в тексте документа. Так он и был записан при поступлении в музей 5 декабря 1928 г.

В процессе своего бытования грамота неоднократно подклеивалась с оборота, в том числе и со смещением текста. Бумажная основа оказалась крайне ветхой, рыхлой и истонченной. Документ имел множественные разрывы, заломы и утраты по полям, тексту и орнаментальному изображению. Истертая ткань, на которую он когда-то был сдублирован, не предохраняла его от дальнейшего разрушения. Это плачевное состояние делало практически невозможным его исследование и введение его в научный оборот.

Перед началом реставрационных работ были проведены исследования природы чернил и краски, которой выполнена орнаментальная рамка. Энергодисперсионный и микрохимический анализы показали, что грамота написана железогалловыми чернилами с добавлением сажи. Орнаментальное обрамление сделано твореным золотом с небольшой добавкой меди.

С учетом этого была разработана реставрационная методика. Грамота была механически очищена от поверхностных загрязнений мягкой кистью и резиновой крошкой. Методом удаленного увлажнения было достигнуто размягчение клея между экспонатом и дублировочной тканью. Экспонат помещен на оргстекло лицом вниз, ткань с оборота снята механически. На бумажные наклейки, открывшиеся под тканью, плоской кистью наносился 4% раствор метилцеллюлозы. Затем наклейки и разбухший под ними клей снимались механически (скальпель, ватные тампоны). Далее производилась промывка. Состав чернил не допускал погружения экспоната в кювету с водой. И промывка осуществлялась на подушке из фильтровальной бумаги, обильно смоченной водно-спиртовым раствором (1:1). На бумагу укладывался экспонат (оборот которого увлажнен), лицевой стороной вверх. Свободные от текста и рисунка участки промывались отжатыми тампонами. Операция повторялась 4 раза. В процессе промывки, вследствие увлажнения удалось отделить неровно наклеенные фрагменты орнаментальной рамки.

Уже после снятия ткани с оборота стало очевидно, что грамота создавалась из двух видов тряпичной бумаги, разных по толщине. Текст, написанный красивым «квадратным» почерком, характерным для рубежа XVII–XVIII веков, на тонкой бумаге, вклеен в рамку с травным орнаментом, который выполнен твореным золотом на бумаге более плотной. Рамка эта принадлежала какой-то более ранней, не сохранившейся до нашего времени грамоте.

Далее оставалось собрать фрагменты грамоты, на которые она распалась после снятия всех наклеек. Восполнение утрат производилось подобранной по толщине, цвету и фактуре реставрационной бумагой методом наложения с оборотной стороны листа. Разрывы соединялись встык полосами японской реставрационной бумаги с оборотной стороны. Заломы пропитаны клеем, разглажены косточкой, подклеены японской реставрационной бумагой. Затем было осуществлено дублирование центральной части с текстом на тонкую японскую бумагу и соединение текстовой части с ровно собранной орнаментальной рамкой. После чего уже вся грамота была сдублирована на тонкую японскую бумагу. Все работы производились клеем из пшеничного крахмала.

В процессе реставрации на освобожденном от наклеек обороте открылись записи: «Список с грамоты Марчюковской. Подлинная в монастыре» и заверительные подписи – автографы соловецких настоятелей: «Соловецкого монастыря архимандрит Фирс», «Варсонофий архимандрит Соловецкий 1723 г. генваря 17 день». Стало понятно, что перед нами список с царской грамоты 1700 г. на приписку к Соловецкому монастырю Марчуговской пустыни, расположенной под Москвой. Список был выполнен на Соловках в 1723 г. для самой Марчуговской обители.

Е.И. Воронина

младший научный сотрудник Лаборатории реставрации документов

Музейно-выставочного и реставрационного центра Архива РАН (Москва)

voronina.cait@gmail.com

Основные проблемы хранения и консервации фотодокументов

Почти в каждом музейном или архивном учреждении за долгие годы деятельности накопилось большое собрание фотодокументов. Фотодокументы по своей природе и свойствам значительно отличаются от архивных документов, библиотечных и графических материалов, поэтому очень важно уделять внимание проблеме их хранения и консервации. Неправильный режим хранения сильно влияет на состояние документа. Соблюдение режима хранения зачастую позволяет сохранить памятники без необходимости срочного реставрационного вмешательства.

Фотодокументы – сложные объекты, состоящие из нескольких слоев, каждый из которых выполняет отдельную функцию. Как правило, фотоотпечатки состоят из основы и светочувствительного слоя. Основой может служить бумага, стеклянные или металлические пластины, полимерная пленка. Светочувствительный слой может быть однородным или состоять из эмульсии. В качестве эмульсии используется желатин, альбумин, коллодий с растворенными в них светочувствительными веществами, которые тоже различаются по своей природе.

Существует множество видов фотодокументов. Различают кейсовые фотографии, однослойные, двухслойные и трехслойные фотографии. Для каждого вида фотографии существуют характерные повреждения, но в целом их можно разделить на два основных типа: повреждения физического и химико-биологического происхождения. Различают повреждения изображения, связующего, и повреждения основы.

Повреждения физического происхождения могут появляться на разных стадиях получения фотоснимка, в процессе эксплуатации и бытования фотографий. Повреждения данного типа проявляются в виде загрязнений и затирания поверхностей фотографий, царапин со стороны эмульсии и подложки, изломов и разрывов на пленках и бумагах, трещин и сколов на разбитых фотопластинках.

К химико-биологическим относятся повреждения, возникающие в результате химических реакций и развития микроорганизмов. Они также образуются в результате нарушений технологии на различных стадиях создания фотографии, в процессе старения и при неправильном хранении снимков. Характерными следами данных повреждений является изменение цвета фотоснимка, угасание изображения, появление пятен.

Основными факторами, влияющими на сохранность фотодокументов, являются относительная влажность, температура, свет, различные химические соединения.

Черно-белые фотографии и негативы должны храниться при температуре ниже 18° С и относительной влажности 30-40%. Цветные хранятся при температуре ниже 20° С и относительной влажности 30-40%. Недопустимо наличие колебаний температурно-влажностного режима. На сохранность фотодокумента крайне сильно влияет воздействие света. Он является фактором, ускоряющим старение и разрушение фотоматериалов.

Важным фактором сохранения фотодокументов является соблюдение санитарно-гигиенического режима хранения. Во многом разрушение документов обусловлено воздействием на них химических соединений, происходящих как из самого фотографического материала, так и из остатков материалов, использованных при проявлении и закреплении фотографии, а также из внешних источников.

Необходимо уделять внимание и собственно хранению фотодокументов, то есть упаковке. Основным материалом для упаковки фотодокументов служат конверты и коробки из бумаги или

картона. Они должны состоять из альфа-целлюлозы (не менее 87%), не содержать лигнина и древесной массы, не иметь канифольной проклейки, не содержать сернокислого глинозема, иметь не более 0,0008% остаточной серы. Материалы для упаковки документов должны быть нейтральны.

Крайне важно правильно определить технику, в которой выполнены фотоснимки. Основным способом обеспечить наилучшее состояние документа является соблюдение санитарно-гигиенического, температурно-влажностного и светового режимов хранения фотодокументов, изготовление подходящих для хранения контейнеров и папок, тщательный контроль за состоянием памятника.

Н.И. Беловинцева

*младший научный сотрудник кафедры археологии
Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва)*
natalya.belovinceva@gmail.com

Е.В. Переводчикова

независимый исследователь
perevelena@yandex.ru

К.Б. Фирсов

*главный хранитель отдела археологических памятников
Государственного исторического музея (Москва)*
kirill-firsov@mail.ru

В.А. Ширяков

*художник-реставратор ГБУК МО Музейно-выставочный комплекс
«Новый Иерусалим» (Москва)*
perevelena@yandex.ru

Орнаментированный предмет из кургана Козёл: реставрация как основание для реконструкции

В Государственном Историческом музее среди материалов из скифского царского кургана Козёл IV в. до н.э. (раскопки И.Е. Забелина, 1865 г.), хранятся фрагменты металлического предмета, состоящего из орнаментированных свернутой пластины, диска, гвоздиков и заклепок; к нему относятся также остатки дерева.

В архиве ИИМК РАН хранится рисунок, выполненный художником И. Медведевым спустя несколько лет после раскопок кургана. На нем наш предмет изображен в виде цилиндрической коробочки с крышкой. Данный рисунок в значительной мере представляет собой реконструкцию, которую некоторые его детали не позволяют принять во всех подробностях.

В процессе реставрации выяснилось, что металлический диск является не крышкой, а донцем, прибитым гвоздями к деревянной основе. Следы медных окислов на дереве также свидетельствуют в пользу длительного контакта деревянной части с бронзовой. Орнаментированная бронзовая пластина составляет стенку предмета. Нижняя ее кромка отогнута наружу, затем завальцована на внешнюю поверхность приложенного металлического донца. На вертикальных торцах стенки пробито по одному ряду отверстий, пригодных для шнуровки или пришивания.

Скорее всего, округлая дощечка изначально крепилась гвоздями, вбитыми в ее торец через металлическую стенку (сохранилось три гвоздя, но было, судя по следам на дереве и остаткам в металле, не менее пяти). Такой способ соединения донца со стенкой имеет смысл, если между краем деревянного донца и бронзовой стенкой предмета имеется прослойка какого-то материала, которую

надо закрепить. При изучении предмета с помощью микроскопа на внутренней стороне бортика, вблизи гвоздей, обнаружены отпечатки материала, имевшего линейную структуру, похожую на структуру бересты. Кроме того, на одном из гвоздей сохранились отпечатки какого-то материала в виде ободка.

Получается, что предмет являлся нижней частью, донцем футляра, корпус которого был выполнен, скорее всего, из бересты. Нижняя часть этого цилиндра вставлялась в металлическую часть так, что самый край бересты оказывался между металлом и деревянным вкладышем. Оставалось только прибить его через металл к дереву и дополнительно пришить к торцам бортика через заранее пробитые отверстия.

Наши наблюдения находят параллели в археологических памятниках, что позволяет трактовать предмет из кургана Козёл как часть колчана или горита.

Известны находки цилиндрических колчанов скифского времени, сделанных из бересты (Кириковка, Балабаны, Мечет-Сай).

Е.В. Черненко принадлежат реконструкции горитов с круглым дном, расширяющихся кверху так, что в верхней части они овальные в разрезе. Таковы, по его мнению, гориты из Келермесского кургана № 4 и кургана Пастака в Крыму.

Каково бы ни было назначение уверенно реконструируемого цилиндрического футляра с бронзовой окантовкой дна, не вызывает сомнения его значимость в погребальном ритуале, поскольку он маркирует середину ряда коней, сопровождавших захоронение в кургане.

А.Н. Усачук

ведущий научный сотрудник отдела археологии

Донецкого областного краеведческого музея (Украина)

doold@mail.ru

Проблемы графической реконструкции древнейших псалиев

Активное изучение древнейшей формы псалиев – щитковых (деталей архаической конской упряжи) и желобчатых (деталей как упряжи, так и узды) – началось с конца 50-х гг. XX в., при этом щитковые псалии долго рассматривались в качестве деталей узды верхового коня. К сегодняшнему дню найдено около 400 псалиев, разработано не менее 26 различных типологий их, накоплен определенный опыт функционального анализа подобных изделий. Всему этому предшествовал период осмысления псалиев, поскольку находки странных предметов (ритуальных столиков, моделей кресел или тронов?, наверший шлемов?, части перекрестья мечей?) до 50-х гг. прошлого столетия отмечались более семидесяти лет. Занимаясь историей изучения деталей древнейшего конского снаряжения, оказалось интересным посмотреть на то, как реконструируются псалии, зачастую найденные в сильно фрагментированном виде. Правильным, на мой взгляд, является то, что сами разрушенные псалии остаются, как правило, в обломках, и радикальные реконструкции проводятся на их графических изображениях. Последние довольно ярко отражают процесс осмысления псалиев, как деталей упряжи.

Одной из возможных деталей древнейших псалиев является планка, к которой крепится ремень (суголовный или наносный – в этом вопросе у специалистов имеются расхождения). Достижением можно считать уже то, что основная масса исследователей постепенно пришла к выводу о положении планки по отношению к щитку псалия – вверх. Впрочем, нельзя сказать, что и сегодня все исследователи четко представляют себе функции планок: в публикациях псалии располагают как угодно, причем рядом могут находиться рисунки псалиев планкой и вверх, и вниз или вбок. В истории графических реконструкций псалиев был период, когда планку располагали вниз и, пытаясь найти ей хоть какое-то применение, пришли к оригинальному выводу, что к отверстиям планки крепились украшения. Своеобразным этапом следует считать такие реконструкции, в которых два псалия

объединялись в один по наличию двух сохранившихся планок: их воспринимали, как части одного изделия, располагая планки по бокам гипотетического псаля, либо сверху и снизу. За подобным удвоением планок просматривается позиция, когда исследователи помещали псалий в середину оголовья, смутно представляя, какой из ремней крепится к той или иной планке. В то же время, сочетание планки с дополнительными боковыми отверстиями в щитках вызвали графические реконструкции с раздвоением или растроением суголовного ремня – иногда удачные, иногда – ошибочные.

Отдельный вопрос – количество отверстий в щитке псаля и их функции. С этим связаны и проблемы количества шипов. В графических реконструкциях 70-90-х гг. XX в. иногда встречается необоснованно большое количество отверстий в теле псалий, не учитывающих в таком случае существенно неравномерное распределение напряжений в щитке. Центральное отверстие псаля – трензельное – иногда заполнялось еще одним шипом, что отражало нечеткость взглядов на место псалий в реконструкции упряжи. При заполнении трензельного отверстия шипом их становилось пять и в то же время реконструировались псалии с двумя шипами.

Сырьем щитковых псалий в основном являлся рог. Недавние находки остатков деревянных щитков вызвали необходимость представить графические реконструкции и подобных вариантов псалий. Отдельная проблема: попытки реконструкции псалий по находкам одних шипов. Подобное стало в какой-то мере возможно с накоплением знаний об изготовлении щитковых псалий, но требует большой осторожности и тщательного объяснения каждого реконструируемого элемента.

На наш взгляд, «рабочие» проблемы исследователей древнейшего конского снаряжения выходят за рамки споров отдельных специалистов, потому что все, что связано с псалиями, занимает видное место в музейных экспозициях, и внимание к деталям позволит избежать многих ошибок в экспонировании псалий и – особенно – в порой красочных и эффектных реконструкциях древнего конского оголовья.

Е.А. Савостина

доктор искусствоведения,

заведующая кафедрой «Высшая школа реставрации»,

профессор кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков РГТУ (Москва)

esav@yandex.ru

К проблеме атрибуции пекторали из кургана Толстая Могила

Памятники ювелирного искусства из курганов скифов создают особую ауру культуры кочевников. Многие произведения выполнены греческими мастерами, однако в них отражены мотивы скифской жизни, благодаря чему эти вещи считают заказными. Среди них и знаменитая золотая пектораль из кургана Толстая Могила. Ее декор разделен на три яруса и содержит растительный фриз и фигуративные изображения (сцены терзаний; сцены со скифами, ухаживающими за животными, пара скифов с предметом из овечьей шкуры в руках). В исследовании пекторали отчетливо проступают два важных этапа: ее первооткрыватель Б.Н. Мозолевский представил исчерпывающее описание и анализ изображений, предложил трактовку сюжетов, определив действия центральной пары как шитье ритуального одеяния. Второй этап связан с Д.Р. Раевским, вписавшим пектораль в свою концептуальную модель скифского мироздания («скифская космограмма»). С тех пор эта трактовка стала определяющей в литературе, и темы изображений рассматриваются именно в этом ключе. Между тем, невозможно трактовать вещь без проведения атрибуции, результатам которой и посвящен данный материал. Представляем здесь краткие выводы. Техника металлообработки, примененной в изготовлении растительного фриза (наложение ажурного растительного орнамента на гладкий фон – лист), композиция и стиль элементов

растительного фриза (аканф с вьющимися ветвями, на которых произрастают цветы и пальметты) находят прямые аналогии в продукции северо-греческих и македонских мастеров. Анализ элементов изображения центральной группы способствует ее трактовке не как сцены шитья (в руках обоих мужчин зажаты фрагменты шнура-пояса), а обмена символическим одеянием и поясом при передаче власти. Общий сюжет верхнего фриза, включая юношей при коровах и овцах, напоминает легенду Геродота о происхождении македонской династии – бежавших из Аргоса братьях, сначала нанявшихся в работники к иллирийскому царю (старший при конях, средний при коровах, младший при мелком скоте), но позже добившихся царской власти в Нижней и Верхней Македонии. Согласно последним исследованиям (Н. Franks, 2012), легенда о происхождении Аргеадов имела варианты и изменялась и в V, и в IV вв. до н.э., соответствуя исторической ситуации. В середине IV в. к власти в Македонии приходит Филипп II, который не родился прямым наследником трона и был младшим братом после Александра и Пердикки. Филиппу удалось объединить Верхнюю и Нижнюю Македонию, как в доисторические времена, завоевать золотые Пангейские рудники. Золото способствовало не только усилению экономики Македонии, но появлению золотой монеты и массы украшений своеобразного стиля. Престиж Филиппа чрезвычайно возрос, он стал национальным героем, и его завоевания могли стать поводом для возвращения к старой легенде – возможно, в еще одном варианте. Таким образом, можно предположить, что в основе сюжета верхнего фриза положена варьирующаяся легенда, связанная с происхождением царской династии. «Скифский» (варварский) облик персонажей фриза отмечает негреческий период в их истории. Высокое, исключительное качество работы в пекторали и оригинальность замысла ставят ее на особое («царское») место даже в ряду шедевров произведений златокузнецов. Был ли этот предмет действительно использован в ритуале скифов, нам неизвестно. Очевидно его длительное бытование в среде кочевников (следы грубого ремонта), но нет уверенности в том, что его носил царь или вождь: пектораль найдена не на костяке и не в центральной камере. Поэтому есть основания думать, что пектораль с предполагаемым македонским сюжетом попала к скифам не как заказанная ими вещь, а как дар или трофей. Безусловно, многое здесь остается еще неясным, но трудно возразить, что в исследовании пекторали из Толстой Могилы назревает новый поворот.

И.В. Бузунова

*соискатель учёной степени кандидата искусствоведения
на кафедре зарубежного искусства Санкт-Петербургского Государственного
академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина,
сотрудник Научно-методического сектора Научно-просветительного отдела
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)*
method4edu@hermitage

Особенности изучения архаической пластики на примере памятников из собрания Государственного Эрмитажа

Эрмитажное собрание античной (древнегреческой) скульптуры, формировавшееся на протяжении двух столетий, обладает необходимой исторической и стилистической полнотой, но в то же время по ряду причин имеет определённые особенности. Их обусловили международная и военная политика Российской империи, личные вкусы коллекционеров, а также то, что российские учёные не принимали участия в археологическом буме открытий культуры Древней Греции в XIX веке непосредственно на землях Эллады, поэтому отделение древностей Императорского Эрмитажа практически не пополнялось греческими оригиналами из района Эгеиды. В итоге, классическая часть античной коллекции музея, состоящая из приобретений XVIII-XIX веков, имеет лауну в области архаической пластики.

Исключение составляет небольшая группа архаических бронз, в которую входят произведения

высокого художественного уровня со всеми характерными чертами архаического стиля (курор с о. Самос 590 г. до н.э., подставка зеркала «Афродита с эротоми» с о. Эгина 480 г. до н.э.). Ярко выраженная стилистическая принадлежность позволяет включить их наряду с монументальными скульптурами в группу памятников, воссоздающих целостную картину эволюции пластического искусства греков на примере экспозиции Эрмитажа. Так, бронзовая статуэтка юноши с о. Самос, чьё лицо и тело демонстрируют следование архаическому канону, напоминает основной тип архаической скульптуры – обнажённого курора. По классификации М.Г. Рихтер эрмитажная бронза наравне с аналогичными по набору морфологических признаков памятниками из коллекций Берлинского и Самосского музеев вошла в круг произведений островной работы из группы Орхомен-Фера 590-570 гг. до н.э. Особое внимание к скульптуре из Эрмитажа привлекает вырезанная аргивским алфавитом надпись на постаменте: «Поликрат меня посвятил», послужившая для немецкого учёного XIX века Т. Панофки косвенным доказательством связи курора с правителем о. Самос Поликратом. Однако раннеархаическая манера исполнения статуэтки позволяет отнести её к более раннему, чем время правления тирана, периоду.

Общее представление об основном архаическом типе женской статуи даёт бронзовая фигурка Афродиты с Эротоми на плечах 480 г. до н.э. с о. Эгина, служившая в древности подставкой зеркала. Её фронтальность, пропорциональные соотношения фигуры, проработка лица, причёски, одевание находят стилистические аналогии не только в ряду архаических бронз подобного рода, но и в группе акропольских кор.

Помимо греческих оригиналов периода архаики для понимания особенностей архаической пластики важны так называемые архаистические и архаизирующие древнеримские реплики из отделения классических древностей Эрмитажа (базальтовый торс Афины I в. до н.э., статуя Эрота Соранцо, гермы Гермеса), которые создавались в Древнем Риме под влиянием традиций искусства прошлого. В их образном строе в той или иной мере отразились архаические черты, придавая антикам эклектичный характер, осложняя их атрибуцию, и в то же время обогащая картину восприятия доклассического искусства эллинов. Например, пластика базальтового торса Афины I в. до н.э. при наличии канонических признаков архаики демонстрирует сочетание разнообразных художественных тенденций в трактовке многослойных одежд, атрибутов, что в целом говорит об архаистическом характере скульптуры и о довольно свободном обращении автора статуи с архаическим прототипом. Образцом архаизирующего направления в древнеримском искусстве может служить одна из лучших античных статуй эрмитажного собрания – статуя Эрота Соранцо, с которой связан целый узел проблем атрибуции, происхождения, иконографии, интерпретации, требующих дальнейшего изучения.

Отдельные недостатки классического собрания компенсирует замечательная археологическая коллекция причерноморских памятников Эрмитажа, которая содержит, кроме всего прочего, греческие подлинники разного времени, в том числе периода архаики. Оригинальные произведения мастеров Аттики, Ионии, островных мастерских раскрывают художественную специфику разных скульптурных школ, но в то же время характеризуют общие тенденции развития древнегреческой пластики. Кроме того, они очень важны для идентификации нижней хронологической границы в истории возникновения древнегреческих полисов на берегу Чёрного моря в VII-VI веках до н.э., что подтверждается недавними исследованиями. Работы местных мастеров Северного Причерноморья (полуфигура юноши из известняка из Ольвии V в. до н.э., березанский курор VI в. до н.э. и др.) несут в себе отражение локального «боспорского» стиля, демонстрируя феноменальное слияние эллинских и варварских традиций в лоне культуры, сложившейся на краю ойкумены.

Группа архаических оригиналов из собрания Эрмитажа вкупе с древнеримскими репликами в архаистическом и архаизирующем стиле даёт возможность судить о главных особенностях пластического языка архаического искусства, раскрывая его сложность, многогранность, изысканную противоречивость, и, вместе с тем, ставит перед исследователями множество вопросов, ответить на которые ещё предстоит.

О.Ю. Соколова

научный сотрудник Отдела Античного мира

Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)

antiq_department@hermitage.ru

Новые данные об архитектурных деталях из раскопок Нимфея

На северо-восточной окраине современного поселка Эльтиген (Героевское), (г. Керчь, Республика Крым), прослеживаются руины боспорского города Нимфея. Они занимают плато на берегу Керченского пролива (в древности Боспора Киммерийского. Систематические исследования городища ведутся Нимфейской археологической экспедицией Государственного Эрмитажа начиная с 1939 г. (Соколова О.Ю. Нимфейская археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа (1939-2013 гг.) // Экспедиции. Археология в Эрмитаже / Государственный Эрмитаж. – СПб., 2014. С. 154-166).

На протяжении ряда лет на южном склоне нимфейского плато исследовался монументальный архитектурный комплекс эллинистического времени (Грач Н.Л. Нимфейская археологическая экспедиция (основные итоги исследований за 1973-1987 гг.) // Итоги работ археологических экспедиций Государственного Эрмитажа. – Ленинград, 1989, с. 61-79). В 1996 г. на этом участке были найдены архитектурные детали, целые и во фрагментах, от ордерного сооружения. В ходе их исследования было высказано предположение о возможной принадлежности деталей небольшому храму, возведенному во второй половине V в. до н.э. (Соколова О.Ю. Новые находки из Нимфея // Боспор и античный мир. – Нижний Новгород, 1997. С. 143-147). Неоднократно на исследуемом участке встречались архитектурные детали, которые по стилю и характеру обработки могли принадлежать этому же комплексу. В дальнейшем здесь были открыты *in situ* основания колонн и пилонов, что привело к определению данного сооружения как парадного входа – пропилей на территорию священного участка. Находка архитрава с прекрасно сохранившейся надписью подтвердила данную интерпретацию и позволила уточнить время его сооружения. Характер написания букв, упоминание в надписи имени боспорского царя Левкона I, формула титулатуры царя позволили отнести время сооружения пропилей к первой половине IV в. до н.э. (Соколова О.Ю., Павличенко Н.А. Новая посвяtitельная надпись из Нимфея // *Hyperboreus*, vol. 8, fasc. 1. – СПб., 2002, с. 99-121).

В 2007 г. на этом участке был найден ещё один комплекс архитектурных деталей. Фрагменты фронтона от небольшого сооружения, возможно, сокровищницы и два фрагмента фриза с прекрасным резным орнаментом, которые датируются IV в. до н.э.

Все найденные архитектурные детали выполнены из местного известняка, разного качества, на отдельных изделиях были зафиксированы следы краски – красного, желтого, голубого и белого цветов, но орнаментальные мотивы – поясов – прослеживались только на абакс капители.

В ходе подготовки к публикации коллекции архитектурных деталей, найденных в Нимфее и хранящихся в фондах лапидария Восточно-Крымского историко-культурного музея-заповедника, было решено осуществить исследование поверхности ряда фрагментов в ультрафиолетовом свете. В результате удалось зафиксировать следы орнаментов – это бегущая волна, меандр, цветы, пальметты, которые украшали отдельные профили данных деталей.

При помощи портативного цифрового микроскопа DigiMicro-Mobailt удалось зафиксировать следы красок, которые соответствовали тому или иному элементу орнамента.

Задача на ближайшие годы – осуществить исследование в ультрафиолетовом свете поверхности всех архитектурных деталей нимфейских пропилей. На основании полученных результатов восстановить роспись каждой детали и осуществить реконструкцию росписи пропилей.

В.И. Черемхин

*художник-реставратор каменной и гипсовой скульптуры высшей категории
ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)
rest@arts-museum.ru*

Е.Г. Пильник

*старший научный сотрудник отдела искусства старых мастеров
ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)
lenpilnik@yandex.ru*

Еще раз о значении термина «копия» в скульптуре

Понятие «копия», помогающее идентифицировать произведения скульптуры с точки зрения аутентичности и художественной ценности, многими используется произвольно, без глубокого его понимания. В энциклопедических изданиях оно поясняется в общеупотребительном значении. Между тем, непонимание значения этого термина зачастую приводит к неадекватным оценкам художественных произведений, что совершенно недопустимо при научном изучении памятников скульптуры.

«Копия» в пластических искусствах определяется в БСЭ как уникальные художественные произведения, выполненные вручную («...художественное произведение, повторяющее другое произведение и исполненное самим автором, либо другим художником. К. (особенно если она не используется в целях подделки) может отличаться от оригинала по технике и размерам, но, в отличие от реплики, должна точно воспроизводить манеру и композицию оригинала». Большая советская энциклопедия. 3-е изд. – Москва: Сов. энцикл., 1969-1978, т. 13. с.128.). В том же издании указывается еще одна разновидность скульптурной копии – слепок (Большая советская энциклопедия. 3-е изд. – Москва, Сов. энцикл., 1969-1978, т. 22. с.41). Это ошибочное определение, поскольку разного рода отливки (бронзовые, гипсовые, керамические, цементные и т.п.), изготовленные методом формовки, являются не копиями, а репродукциями, имеющими тираж. Термин «гальванокопия» является недопустимым в профессиональном языке, поскольку гальванопластический процесс воспроизведения оригинала также относится к технологиям репродуцирования.

На рубеже XIX-XX столетий понятие «репродукция» присутствует в заглавиях ассортиментных каталогов зарубежных фирм, занимавшихся изготовлением слепков с классических скульптур (Например, понятие «репродукция» фигурирует в заглавии каталога бостонской фирмы “P.P. Caproni&Brother”: Catalogue of plaster cast reproductions from antique, mediaeval and modern sculpture : subjects of every description for art schools / manufactured and for sale by P.P. Caproni & Bro. – Boston : P.P. Caproni & Brother, c.1894). Тем не менее, этот термин еще не нашел широкого применения в профессиональном языке отечественных специалистов. В 1970-е годы им неоднократно пользовался в своих публикациях авторитетнейший материаловед Н. В. Одноралов, называвший «репродуцированием» формовку и следующие за нею технологические процессы, а также воспроизведение оригинала методом гальванопластики. Считаем необходимым употребление этого термина применительно к отформованным произведениям пластики.

Материалы, используемые при репродуцировании скульптуры, имеют свои индивидуальные технологические особенности. Первое место по точности воспроизведения занимает метод гальванопластики, второе – отливка из гипса и полимеров, третье – отливка из металлов, четвертое – воспроизведение из керамических масс, последнее – 3D сканирование. Объективность и документальность репродукций, в отличие от субъективности копий, позволяет поставить их на второе место после оригинала, отодвинув копии на третье место. Исключение составляют авторские копии (реплики) или авторские репродукции (повторные отливки), которые приравниваются к оригиналам.

И.В. Никулина

младший научный сотрудник,
хранитель Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
antiq_department@hermitage.ru

С.Л. Петрова

художник-реставратор высшей категории,
заведующая Лабораторией научной реставрации скульптуры и цветного камня
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
petrovas@hermitage.ru

Е.М. Андреева

художник-реставратор высшей категории
Лаборатории научной реставрации скульптуры и цветного камня
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
petrovas@hermitage.ru

Ю.Г. Семенова

научный сотрудник, главный хранитель Отдела Античного мира
Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург)
antiq_department@hermitage.ru

Экспонат в фокусе: описание сохранности античной скульптуры (на примере статуи Адриана)

Отдел Античного мира и лаборатория научной реставрации скульптуры и цветного камня Государственного Эрмитажа начали исследовательский и публикационный проект – «Корпус античной скульптуры Эрмитажа». Главная задача проекта – провести комплексное изучение собрания античной скульптуры музея и представить результаты работы в полном каталоге коллекции. Корпус будет включать не только научное описание и историческую справку, но также будет дополнено современным и подробным исследованием сохранности скульптурных памятников.

Основное внимание в данной статье уделяется подробному описанию историко-реставрационного состояния одного памятника из собрания Отдела Античного мира Государственного Эрмитажа – статуи императора Адриана. Экспонат имеет долгую и сложную историю бытования. Статуя поступила в 1927 г. из дворца Шереметьевых на Фонтанке. В XIX в. этот памятник являлся частью крупного собрания античной скульптуры архитектора и строителя Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, страстного коллекционера О. Монферрана. Этот памятник, составленный из античных и новых деталей, подвергался многочисленным реставрациям, выполненным в разное время: о чем свидетельствуют многочисленные швы склейки, мраморные и гипсовые дополнения, металлические крепления.

А.И. Жолобова

аспирант кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков
факультета истории искусства РГГУ (Москва)

anna.golovatiuk@gmail.com

Традиции древнеримской пластики в портретном творчестве Эдме Бушардона

Портретное творчество французского скульптора Эдме Бушардона (1698-1762) лишь в последние десятилетия начало привлекать внимание историков искусства. Наше небольшое исследование посвящено анализу портретных бюстов, созданных скульптором в 1720-1730-е гг., в контексте неоклассической традиции, а также поиску их возможных прототипов среди памятников древнеримской пластики. Стоит сказать, что эта тема уже была затронута такими исследователями, как Г. Шерф (*L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIIIe siècle / exposition Musée du Louvre 2 decembre 2010 – 14 fevrier 2011 ; sous la direction de Guillaume Faroult, Christophe Leribault, Guilhem Sherf. Paris : Musée du Louvre ; Gallimard, 2010*), Ф. Сенешаль (*Sénéchal P. «Attaché entièrement à l'Antiquité et à mon caprice»: Die Büste des Barons Philipp von Stosch von Edme Bouchardon // Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Köln 2000, pp. 136-48*), М. Бейкер, А. Лейнг и К. Харрисон (*Baker M., Harrison C., Laing A. Bouchardons's British sitters: sculptural portraiture in Rome and the classicizing bust around 1730 // The Burlington Magazine. Vol. 142, No. 1173 (Dec., 2000), pp. 752-762*). Предпринятое нами изыскание представляет собой попытку систематизировать, осмыслить, и, отчасти, дополнить обширный материал, наработанный названными авторами.

Большая часть работ Бушардона римского периода (1723-1732 гг.) пока не идентифицирована и известна лишь по документам. Его первым значительным произведением стал портрет известного коллекционера и знатока античного искусства Филиппа фон Стоша (мрамор, 1727, Государственные музеи, Берлин). Этот заказ стал важной вехой на пути творческого развития Бушардона. В бюсте фон Стоша им была выработана определенная схема антикизирующего портрета, к которой он будет обращаться и в дальнейшем, лишь слегка варьируя отдельные детали. Так, к линии бюста фон Стоша восходят еще два портрета, созданных в Риме: молодого аристократа Джона Гордона (1728, Инвернесс, Шотландия, частная коллекция) и барона Джона Херви (терракота 1729 г., Национальный фонд, Икворт Хаус ; мрамор, 1730 г., частная коллекция), – а так же портрет маркиза де Гуверне (1736г., Лувр), заказанный мастеру уже в Париже. Оказавшись во Франции, скульптор несколько видоизменяет сложившуюся в Риме портретную схему, словно стремясь привести ее в соответствие со вкусом французских заказчиков. Так, если портрет фон Стоша заметно идеализирован, то в изображении маркиза де Гуверне скульптор не избегает натуралистических характеристик.

Все рассмотренные нами бюсты явно восходят к одному и тому же античному источнику. Большинство исследователей полагают, что таковым является портрет императора Траяна (мрамор, ок. 108 г., Рим, Капитолийские музеи) из коллекции кардинала Алессандро Альбани, с которой Бушардон был хорошо знаком благодаря фон Стошу. Однако нам кажется, что более верно было бы говорить о синтезе нескольких источников. Мы предполагаем, что одним из них мог также быть бюст Траяна из Лувра (мрамор, ок. 100 г.), который также некогда принадлежал кардиналу Альбани, и был вывезен во Францию в начале XIX века. Оговоримся, однако, что речь идет не о точном повторении иконографии и стиля конкретных памятников древности, но о попытке обогатить язык французской пластики элементами языка римского портрета.

Итак, если рассматривать портретное творчество Эдме Бушардона в контексте сложения неоклассицизма, нельзя не отметить, насколько новаторским для своего времени был его подход к интерпретации античных источников. Скульптор не копирует один известный образец, но

демонстрирует синтетический подход к источникам, и в то же время стремится к определенной степени археологической точности, что отличает его от современников и сближает с мастерами неоклассики. Он стремится воспроизвести сам дух античности.

В этом смысле творчество Бушардона предстает перед нами как важное явление, как некое промежуточное звено, свидетельствующее о том, что связь с античной традицией никогда не прерывалась полностью. Неоклассицизм не возникает спонтанно с началом археологических открытий и появлением трудов Винкельмана, но почва, на которой проросли эти идеи, подготавливалась постепенно. И важная роль здесь принадлежала не только самим скульпторам, но и их заказчикам.

А.С. Макарова

младший научный сотрудник

Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва)

aanpilogova@mail.ru

Опыт реставрации гипсовых барельефов Ф.П. Толстого

Статья обобщает результаты работы над пятью произведениями Ф.П. Толстого, прошедшими реставрацию в мастерских отдела монументальной скульптуры Государственного научно-исследовательского института реставрации (ОМС ГосНИИР) в 2014 г. В статье рассматривается процесс и результаты реставрации четырех барельефов из серии, посвященной событиям 1812 г., приводятся материалы по реставрации барельефа из цикла, посвященного подвигам Одиссея. Памятники происходят из фондов ГБУК г. Москвы «Государственный Музей А.С.Пушкина» и частной коллекции. Выполненные реставрационные работы заслуживают внимания в виду того, что работа осложнялась изначальной хрупкостью материала при ювелирно тонком и невысоком рельефе, и тем, что памятники уже претерпели реставрацию. Именно удаление следов предыдущей реставрации стало наиболее сложным и трудоемким этапом работы и подробно освещается в материалах статьи. В статье описываются виды разрушения памятников, анализируются методы их реставрации и опыт использования различных материалов, в том числе ранее не применявшихся в практике ОМС ГосНИИР.

Н.Л. Кучеревская

кандидат культурологии,

реставратор первой категории, заведующая отделом лапидария

Восточно-Крымского историко-культурного музея-заповедника (Керчь)

kucherevskij@rambler.ru

Опыт консервации памятников с росписью в Керченском лапидарии

Античные памятники из камня с росписью известны во многих центрах античного мира: в Афинах, на Кипре, в Македонии, Сайдах, Деметриасе, Херсонес Таврический. Обычно эти памятники сохраняют роспись, если не хранились под открытым небом. Имеются памятники с росписью и в Керченском лапидарии. Лапидарная коллекция насчитывает порядка 20, имевших ранее раскраску, примерно столько же архитектурных деталей и единицы культовых предметов, найденных внутри погребальных камер боспорских склепов.

Надгробные стелы IV–III вв. до н.э., как правило, сохраняют остатки красочного пигмента красного цвета в углублениях букв, порой – на поверхности наверший и отдельных деталей надгробной плиты. На поверхности ранних стел IV–III вв. до н.э. угадываются следы декоративной росписи, нанесенной красной краской по поверхности плиты: гирлянды, овы, ленты, оливковая ветвь как знаки увенчания умершего.

Рельеф, найденный в насыпи курганный группы «Три брата» (инв. № КЛ-1267) в 1965 г., сохранил раскраску на верхнем фрагменте: на окрашенном желтой охрой фоне красным цветом выделены детали наиска и подвешенный на колонне горит. Открытые в погребальной камере этого курганного захоронения известняковые изголовье каменной лежанки (инв. № КЛ-2657) и подставка под амфору и пелику (инв. № КЛ-1090) декорированы красными полосами. Погребальный комплекс датирован второй половиной IV в. до н.э. Отмечено, что именно в это время (IV-III вв. до н.э.) на Боспоре памятники с росписью получают наибольшее распространение.

В лапидарной коллекции Восточно-Крымского музея-заповедника есть и стелы с сюжетной полихромной росписью, так же датированные IV в. до н.э. Примером может служить стела Апфы, жены Афиней (инв. № КЛ-644). Однако роспись, ныне утраченная, известна нам лишь по акварели Ф. Гросса (1887 г.).

Единственный памятник с сохранившейся полихромной росписью – стела с изображением воина, совершающего ритуальное возлияние (инв. № КЛ-1297). Стела, выполненная из местного известняка, найдена в 1951 г. на горе Митридат. По-видимому, она находилась внутри погребальной камеры захоронения IV-III вв. до н.э. Поэтому частично сохранившуюся роспись получилось выявить в процессе реставрации в 2008 г.

Расписные стелы в античном мире – явление достаточно редкое, поэтому каждая находка уникальна и требует пристального внимания исследователей и, в первую очередь, реставраторов. В процессе реставрации памятников с росписью из керченского лапидария использован опыт ведущих реставрационных центров, таких как Государственный Эрмитаж, Государственный научно-исследовательский реставрационный институт (Россия), Национальный музей в Варшаве (Польша) и др.

Первый опыт консервации расписных памятников – расчистка и консервация архитектурных деталей Нимфейских пропилеев с элементами раскраски – предпринят в 1996-1997 гг. совместно с реставраторами скульптуры Эрмитажа В.С. Мозговым и С.Л. Петровой. При поступлении в фонды на некоторых деталях – симах с водосливами в виде масок льва; ионической капители; карнизах, украшенных рядами лесбийского киматия, – видны были остатки красной, желтой и синей краски. Укрепление красочного слоя проводилось методом пропитки полимерным составом – ксилольно-спиртовым раствором ПБМА. Пропитка растворами полимеров для закрепления красочных пигментов на камне – это классика эрмитажной школы реставрации.

Начиная с 2002 г. Лапидарий становится базой проведения культурологической, музейной и реставрационной практики для студентов РГГУ. Под руководством реставраторов высшей квалификации Э.Н. Агеевой, Е.И. Антоновой и О.Н. Постниковой вместе со студентами Высшей школы реставрации нами освоены методики укрепления разрушенной структуры камня с использованием кремнийорганических составов. Однако для укрепления живописи предпочтительнее применение полимеров, обладающих свойствами обратимости. В последнее время все большую популярность среди реставраторов завоевывают полимерные смолы Paraloid различной модификации. Практически все стелы из лапидарной коллекции с элементами раскраски реставрированы с применением этого состава.

С использованием раствора Paraloid в ксилоле осуществлено закрепление полихромной росписи на стеле с изображением воина (КЛ-1297). Реставрация стелы проводилась в 2008 г. при участии реставраторов Э. Парандовской, начальника отдела реставрации скульптуры Музея Народов в Варшаве, и И. Шведовой, зав. отделом реставрации Национального заповедника «Херсонес Таврический». На основании результатов мониторинга можно утверждать, что изменений в сохранности памятников на протяжении последнего десятилетия не наблюдается, состояние музейных предметов остается стабильным.

Из последних работ (2014 г.) необходимо упомянуть реставрацию плиты обкладки стены пантикапейского расписного склепа. Склеп открыт еще в 1954 г. в результате раскопок некрополя

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

Пантикапея В.Д. Блаватского, тогда же погребение было засыпано грунтом в качестве консервационной меры. Впоследствии плиты обкладки погребальной камеры были выпилены местными жителями и использованы в качестве строительного материала. Одна из плит (КЛ-1471) сдана в фонды заповедника как случайная находка. Информация о месте и обстоятельствах первичной находки была утрачена. Восстановление паспортных данных о памятнике стало возможным в результате библиографического исследования после проведения консервационных мероприятий.

Плита содержала роспись, имитирующую облицовку мрамором, нанесенную поверх гипсовой обмазки. На светлом серовато-охристом фоне в левой части плиты выполнено стилизованное изображение колонны в виде нанесенной темно-красной краской широкой вертикальной полосы, обведенной с двух сторон черным контуром. Правая сторона плиты сбита. В центре плиты сохранился орнамент, заключенный в три concentрических круга, очерченных черным контуром. Поверхность между изображением колонны и внешним контуром самой большой окружности заполнена растительным орнаментом, составленным из переплетения стеблей, листьев и цветов плюща, нанесенных разными красками. Черный контур внешней окружности окантовывает широкая неровная полоса желтой охры, линией черного цвета передано направление роста стеблей растения, сочными темно-красной и зеленой красками выполнено изображение побегов, цветов и листьев плюща.

В центре внутренней окружности едва различима concentрическая композиция, составленная из растительных мотивов. В центре круга угадывается пышный цветок с круглой сердцевинкой, от которой расходятся в разные стороны трилистники. Изображение нанесено зеленой краской, контуры обводки расходящихся от центра лепестков и листьев выполнены черным цветом поверх разметки, предварительно нанесенной едва заметным контррельефом. Внутри центральной композиции, справа, чуть видна линия еще одной окружности, служившей, по-видимому, границей листьев центральной розетты.

Пространство между центральной и внешней окружностями заполнено изображениями расходящихся от центра к краям «лучей» в виде треугольников. Сохранились частично изображения восьми лучей, предположительно, двенадцатилучевой солярной «розетты».

Консервация заключалась в удалении рыхлых поверхностных атмосферных наслоений методом сухой и ферментной расчистки. Остатки красочного слоя и известковой обмазки были укреплены методом пропитки полимерным составом (5% раствором Paraloid'a в ацетоне и ксилоле). В результате проведенных консервационных работ стало возможным провести исследование по атрибуции и датировке уникального памятника, поскольку объекты с полихромной росписью античного периода на Боспоре единичны.

Изучение боспорских расписных памятников – неохваченная тема, которую мы только затронули. И начинаться исследование должно именно с реставрации.

О.В. Тугушева

кандидат искусствоведения,

хранитель, заместитель заведующего Отделом искусства и археологии Античного мира

ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва)

tugusheva@artsmuseum.ru

**Сцены с возлежащим симпозиастом в тондо киликов Дуриса:
истoki и варианты**

Килик, хранящийся в собрании ГМИИ с 1945 года, с большой долей вероятности можно отнести к числу работ вазописца Дуриса. В тондо изображен возлежащий на клинэ мужчина, рядом стоит юноша-виночерпий с киафом и киликом в руках, перед ложем низенький столик.

Роспись московской чаши не является уникальной, напротив, она хорошо разработана Дурисом, неоднократно им варьировалась. Килики его работы с этой композицией хранятся в Лувре, Базеле, Афинах, Мюнхене, Вюрцбурге, Вердене, Ареццо.

Сама сцена с изображением в тондо возлежащего симпозиаста в аттической краснофигурной вазописи имеет долгую традицию. В наиболее ранних вариантах (Эпиктет, Кахрилион – конец VI в. до н.э.) изображен только сам пирующий. На протяжении приблизительно 40 лет (510-480/475 гг. до н.э.) композиция развивается и усложняется – от одной фигуры (мастер Клеофрада, мастер Кольмар, мастер Антифона, вазописец Дурис) к двум (мастер Кольмар, вазописцы Аполлодор и Дурис, мастер Брига) и затем к трем (мастер Парижской Гигантомахии), от условного обозначения места действия (узкая полоска вместо ложа) до подробно переданных деталей «обстановки» и попытки обозначить глубину пространства. Дурис не был автором всех этих нововведений. Но подхватывая найденное его предшественниками и современниками, он активно развивал предложенные композиционные схемы, варьируя то фигуру второго персонажа (юноша, мальчик, девушка, виночерпий, флейтист), то отдельные предметы (сапожки, корзина, посох, разнообразные сосуды), делая акцент на тщательной проработке всех деталей рисунка. Именно на время работы Дуриса – первые два десятилетия V в. до н.э. – приходится наибольшее число киликов с изображением в тондо возлежащего симпозиаста. Начиная со второй четверти V в. до н.э. число подобных композиций сокращается, качество росписей ухудшается, во второй половине столетия встречаются только отдельные маловыразительные сцены.

С.В. Кашаев

*младший научный сотрудник Института истории материальной культуры
Российской академии наук (Санкт-Петербург)*

kashaevs@mail.ru

Серия лекифов из некрополя Артющенко-2

С 2003 г. Таманский отряд Боспорской экспедиции ИИМК РАН проводит раскопки расположенного на юге Таманского полуострова грунтового некрополя античного времени Артющенко-2. Памятник находится на обрывистом берегу Черного моря (Темрюкский район Краснодарского края), который постоянно разрушается в результате мощной абразии.

К 2015 г. на некрополе вскрыта площадь около 4400 кв. м., в общей сложности обнаружено 170 погребений, из них 12 – доследовано за современными грабителями.

Сообщение посвящено серии разнообразных лекифов, которые являлись частью погребального инвентаря, обнаруженного при раскопках. Все лекифы можно разделить на три условных группы – цилиндрические, арибаллические и массивные.

Различные по размеру и форме цилиндрические лекифы в большинстве случаев украшены по тулову «стандартным» для данной серии рисунком – тремя крупными пальметками. Пальметки имеют вертикально вытянутые пропорции. В редких случаях встречаются сосуды с сюжетной росписью. На одном из таких лекифов изображена «свадебная процессия» – тройка запряженных лошадей и несколько персонажей вокруг. На втором – две женские фигуры и два воина в доспехах и с оружием. К нечастым образцам относится лекиф с туловом, полностью покрытым лаком кораллового тона и растительным орнаментом на плечиках, а также сосуд, украшенный геометрическим орнаментом в виде ромбов. Датируются цилиндрические лекифы в пределах первой-третьей четвертей V в. до н.э.

Почти все цилиндрические лекифы обнаружены в индивидуальных мужских или женских погребениях, лишь в одном случае лекиф найден в парном погребении. Их клали по одному в относительно богатые могилы, где встречен иной разнообразный и многочисленный инвентарь. Чаще всего они располагались у южной стенки могилы (вдоль левой половины тела погребенного)

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

у головы, пояса или ног, у северной стенки могилы они встречены у ног и у головы. В то же время другие керамические сосуды у северной стенки не размещали.

Арибаллические чернолаковые лекифы, как правило, по размеру в полтора-два раза меньше цилиндрических. Часто они украшались орнаментом в виде пальметки или более простым из поясков, точек, полосок. В этом случае пальметки имеют довольно приземистые пропорции, примерно вписывающиеся в круг.

Иногда на таких лекифах встречаются изображения «прорастающих из земли» женских голов. Как правило, изображается женская голова в профиль. На голове широкополая шляпа, из под которой спускаются длинные вьющиеся локоны, перед лицом изображен некий предмет. Снизу рисунок ограничен фризом из ов. В редких случаях изображали животных, таких как заяц и дельфин. Подобные лекифы датируются третьей четвертью V – началом IV вв. до н.э.

В отличие от цилиндрических, арибаллические лекифы клали в погребение не только по одному, но и по два, и даже четыре экземпляра. Многие арибаллические лекифы обнаружены в парных погребениях.

К третьей группе «массивных» лекифов относятся сосуды с крупным, округлым туловом и узким горлом. Найдено несколько таких экземпляров. Орнаментированы они, как правило, кольцевыми полосками на тулове.

Из погребения № 127 происходит ионический лекиф подобной формы, а из погребений №№ 16, 49 – еще два близких сосуда, датируемые концом IV – началом V вв. до н.э. Такие лекифы клали в погребение по одному, в индивидуальные мужские или женские могилы.

Ю.С. Рыжова

заведующая реставрационной мастерской

ГБУК «Национальный заповедник Херсонес Таврический» (Севастополь)

jsr@inbox.ru

**Реставрация керамики для новой экспозиции
отдела античной истории Херсонеса**

В 1968 году была открыта экспозиция отдела античной истории Херсонеса, которая просуществовала в неизменном виде до 2004 года. Разумеется, за столь большой период она устарела и потребовала переосмысления самой концепции подачи материала. Нуждалось в серьезном капитальном ремонте и здание, в котором размещались экспонаты – бывшая трапезная Свято-Владимирского монастыря. Таким образом, было принято непростое решение о закрытии старой экспозиции и начале работы над новой.

Большую часть экспозиции составляли предметы из керамики. Необходимо было оценить их состояние и упаковать для временного хранения. Эти вещи и составили основу будущей выставки. Кроме того, предполагалось дополнить экспозицию предметами как из фондов заповедника, так и из раскопок последних лет.

Керамику, с которой мы работали в ходе подготовки новой экспозиции, условно можно разделить на две группы: предметы, ранее реставрированные, и предметы, которые никогда не реставрировались. Кроме этого, можно выделить группы керамики по типам: лепная, парадная чернолаковая, краснолаковая, кухонная гончарная посуда, амфоры, терракотовые статуэтки.

Большинство предметов, находившихся в старой экспозиции, были уже в разные годы отреставрированы, но, как правило, никакой документации о предшествующей реставрации не сохранилось, или попросту не существовало.

Каждый реставратор знает, что делать вещь «с нуля» гораздо предпочтительнее, нежели подвергать ее повторному вмешательству. Как правило, приходится сталкиваться с неквалифицированной реставрацией и естественным старением материалов.

Чаще всего предметы склеивались коричневым клеем (типа БФ), на швах оставались потеки клея, иногда клей был размазан и по полю черепка. Гипсовые восполнения в большинстве случаев утратили механическую прочность, а их качество, как и качество тонировок, не соответствовало современным нормам. Кроме того, большинство памятников не было очищено от стойких загрязнений, либо расчищено не полностью. Некоторые предметы подверглись грибковой коррозии, на других наблюдались выходы солей. Все эти факторы определяли программу реставрационных мероприятий.

С каждого памятника удалялись нестойкие и стойкие загрязнения; известковые наслоения удалялись при помощи органических кислот. В случае демонтажа памятника со стыков удалялся старый клей. Если анализ показывал наличие большого количества водорастворимых солей, предмет высаливался в дистиллированной воде. При необходимости поверхность или роспись укреплялись растворами ПВБ или Paraloid'a B-72. Склеивались фрагменты Paraloid'ом B-72. Мастиковка швов проводилась либо мастикой на основе титановых ПВА-белил, либо микросферами. Тонировки гипсовых восполнений делались акварельными красками. После реставрации каждый предмет был упакован в бескислотную бумагу и помещен в пластиковый бокс.

Кроме того, помимо вещей для новой экспозиции мы работали также с материалом, ежегодно поступающим в мастерские из текущих раскопок, часть из которых пополнит новую экспозицию античной истории Херсонеса. За 6 лет проделан колоссальный объем работы, и на данный момент к экспонированию готово около 400 предметов. Мы надеемся, что вскоре они украсят залы нашего музея.

Д.А. Калинин
научный сотрудник

Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва)

kalinzar@mail.ru

Новые результаты первичного восстановления южноиталийских терракот из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина

В последние полтора десятилетия научным сотрудникам и реставраторам ГМИИ им. А. С. Пушкина удалось восстановить из множества фрагментов значительное число ваз и терракот, пострадавших в годы Второй Мировой войны от взрыва в форте противовоздушной обороны Фридрихсхайн, где были укрыты от налетов с воздуха предметы из античной коллекции Берлинских музеев. Результаты этой работы были уже дважды продемонстрированы широкой публике: на выставках «Археология войны» и «Искусство Древнего Кипра». Первая из этих выставок проводилась в Музее еще в 2005 году, а вторая проходила с 14 октября 2014 года по 15 марта 2015 года. Однако значительная часть фонда античных терракот, находившихся некогда в собрании Берлинских музеев, до сих пор существует в виде нескольких сотен разрозненных фрагментов, в той или иной степени пострадавших от пожара 1945 года. С 2002 года ведется непрерывная работа по их систематизации. Многие из этих фрагментов, в большинстве своем некрупных по размеру, закопчены или сильно изменили свой первоначальный цвет; некоторые подверглись заметной деформации в результате воздействия высоких температур. Все это сильно затрудняет установление их принадлежности тому или иному памятнику. Опыт предшествующих лет показал, что оптимальным путем для такого установления является первичное, предварительное склеивание предмета, предшествующее основному реставрационному процессу.

Доклад посвящен обзору наиболее выдающихся южноиталийских терракот, частично или полностью собранных из фрагментов за период между 2013 и 2015 годами, и в настоящее время ожидающих реставрации. Среди них, в частности, четырнадцать женских фигурок, две небольшие статуэтки с изображением Эрота верхом на собаке и на петухе, фигурки сатира и бородатого

карлика-актера, трагическая маска. Особый художественный и научный интерес представляют четыре протомы богинь и фигура Афродиты, сидящей на скале возле алтаря. Большинство терракот, упомянутых в докладе, вскоре будут переданы в реставрационные мастерские ГМИИ им. А.С. Пушкина для их окончательного восстановления.

Работа по восстановлению предметов из античного собрания ГМИИ имеет чрезвычайно важное значение, так как является первым шагом по возвращению утраченных памятников античного искусства в научный оборот. Так, атрибуция южноиталийских терракот, представленных в докладе, находится лишь в начальной стадии: только некоторые из рассмотренных памятников удалось отыскать в довоенной научной литературе; происхождение остальных еще предстоит установить. Вполне возможно, что сведения о них содержатся в старых публикациях, или в архивах. Для получения этой информации потребуются дальнейшая работа с научной историографией. Всестороннее изучение вновь открытых южноиталийских терракот является важнейшей научной задачей, которую в ближайшие годы еще предстоит решать научным сотрудникам Музея.

Н.П. Синицына

заведующая отделом реставрации кожи и археологического текстиля

Всероссийского художественного научно-реставрационного центра

имени академика И.Э. Грабаря (Москва)

sinitsyna_np@mail.ru

Реставрация уникального археологического текстиля из раскопок в Монголии (шерстяное вышитое панно 1 в. до н.э)

Монголия представляет собой своеобразный в физико-географическом и историко-культурном отношении регион, изучение которого является важной частью истории российского востоковедения. Местность Ноин-Улы стала всемирно известной благодаря курганам династии «хунну», в результате раскопок которых был добыт богатый материал, а обнаруженные в нем вещи китайского происхождения позволили датировать весь комплекс рубежом нашей эры.

В 2009 году состоялась русско-монгольская экспедиция под руководством Н.В. Полосьмак. При обнаружении текстильного изделия на глубине 14 метров изъятие было произведено совместными усилиями археологов и реставраторов. В раскопе текстиль, запаянный в глину, сквозь которую еле угадывались фрагменты цветного текстиля, тонким слоем устилал дощатый пол погребальной камеры. Ткань с предполагаемой вышивкой занимала узкое пространство между деревянными стенками камеры и гроба (общая длина этой полосы была около семи метров, а ширина 35 – 40 см). Необходимо было разработать оптимальный способ изъятия изделия с такой глубины. Прежде всего, надо было осторожно отделить слои глины с текстилем внутри от досок, сохранив при этом целостность текстильно-глиняной полосы. С помощью шпателей полоса постепенно отделялась от досок с дальнейшим подведением под нее узких, тонких листов оргстекла для подъема и транспортировки. Упакованные в полиэтилен находки были перевезены в Новосибирск, где и проводились реставрационные мероприятия.

Механическая очистка проводилась под лупой, необходимо было снять поверхностный слой глины в полувлажном состоянии, стараясь не повредить волокна текстиля под ней. Затем, фрагмент помещался на рамку с сеткой и постепенно размывался водой. На данном этапе произошло самое потрясающее открытие – узкая полоса шириной 35 см оказалась многослойным «пирогом», который постепенно развернулся слой за слоем в большое панно с великолепной вышивкой, шириной больше метра.

Следующим этапом следовала более тщательная водная промывка на промывочном столе. Ткань сильно пострадала за эти тысячелетия и некогда очень плотная вышивка, частично утратившая фон,

превратилась местами в комки отдельных ниток. К счастью, остались следы заломов и сгибов практически каждой нити, и во влажном состоянии это позволило сложить картинку «заново», тем самым, восстановив частичные утраты лиц и костюмов этих могучих воинов. В последнем же случае удивительная сохранность уцелевших нитей позволила отказаться от перекрытия тонким шелковым газом. Так же было решено практически полностью отказаться от использования клея.

В качестве дублировочного материала был выбран тонкий хлопчатобумажный батист, тонированный в цвет фона. Приходилось расправлять каждую нитку вышивки и прикреплять ее к новому фону в нескольких местах, восстанавливая первоначальный прикреп. Там же, где сохранилась ткань фона, приходилось корректировать направление долевых и уточных нитей и точно также укреплять каждую нить вышивки.

В последнее время появляется много интересных публикаций, описывающих события, разворачивающиеся на этом панно, но необходимо задуматься о том, что только благодаря труду и усилиям реставраторов стало возможным увидеть подобные шедевры в их первоизданном виде. Поэтому стоит обратить внимание на необходимость постоянного сотрудничества археологов, реставраторов, искусствоведов. Данный памятник помогает ученым открывать много нового как в истории торговых отношений народов того времени, так и получать новые сведения по истории костюма. Таким образом, уникальная реставрация текстиля в этом могильнике предоставляет уникальные возможности для исследования.

О.В. Орфинская

*научный сотрудник Всероссийского художественного научно-реставрационного центра
имени академика И.Э. Грабаря (Москва)*
orfio@yandex.ru

Б.Л. Шапиро

*кандидат исторических наук,
старший преподаватель кафедры музеологии РГТУ (Москва)*
b.shapiro@mail.ru

Исследование золотосеребряного текстиля конца XVII-XVIII вв.

В основе работы лежит исследование фрагментов археологического текстиля, обнаруженного в 2011 году в Нижнем Новгороде в ходе охранных раскопок городского некрополя при Верхнепосадской Никольской церкви. Захоронения принадлежат светским лицам и датируются XVII – XVIII вв.

Состав и структура золотных нитей в нижегородском текстиле исследованы с помощью электронной сканирующей микроскопии и микрозондового анализа. Объектами изучения стали следующие образцы:

1. Фрагмент шелковой ткани с узором из золотной пряденой нити.
2. Узкая тканая лента, содержащая золотную пряденую и металлическую плоскую нити.
3. Шелковая ткань с вышивкой пряденой золотной нитью.
4. Кожаная обувь с текстильной тесьмой из растительных, шелковых и металлических нитей двух видов (с плоской золотной нитью и с круглой золотной нитью).
5. Женский головной убор из узорной шелковой ткани, содержащей золотную плоскую нить. Убор был обшит металлическим коклюшечным кружевом «аграмант» из золотных нитей двух видов (с толстой золотной пряденой нитью и с золотной плоской нитью).
6. Мужская рубаша, декорированная тамбурной вышивкой золотными пряденными нитями и тесьмой диагонального плетения из золотных пряденых нитей.
7. Женский волосник, плетенный из золотной пряденой нити в технике спрэнг, с тканевым очельем, декорированным вышивкой «вприкреп» пряденой золотной нитью «двойник».

*Академическое искусствоведение, археология, научная реставрация сегодня
(тезисы конференции)*

8. Наволочка, декорированная металлическим коклюшечным кружевом «аграмант» из нитей трех видов. Нити 1 и 2 – толстые золотные пряденые. Нить 3 – плоская золотная.

9. Металлическое коклюшечное кружево «аграмант» из нитей двух видов. Нить 1 – тонкая золотная пряденая. Нить 2 – толстая золотная пряденая.

В образцах присутствуют плоские и пряденые золотные нити. Плоские нити – серебряные полоски с одно- или двухсторонним золочением. В пряденых нитях металлическая полоска навита на сердечник из шелковой нити. В «тонких» нитях сердечник из двух, слабо спряденных, или не спряденных между собой нитей со слабой круткой. Нить ровная. В «толстых» нитях сердечник из четырех нитей, спряденных попарно и затем свитых между собой. Из-за неравномерной крутки, как в каждой отдельной нити, так и в паре, общая нить неровная и бугристая. Металлическая полоска ложится неровно, что придает ей особый блеск и игру светотени.

В текстиле обнаружены следующие технологические варианты золотных нитей.

Плоские золотные нити: чисто серебряные нити (или с незначительной примесью меди) и плоские нити из сплава меди и небольшого количества серебра. Возможно, последние – это медные полоски, покрытые тонким слоем серебра.

Пряденые золотные нити. Серебряные пряденые нити без золочения. По составу металла не отличаются от соответствующих плоских серебряных нитей.

Серебряные пряденые нити с односторонним «огневым» золочением. Обычно золочение производится с внешней стороны серебряной полоски, хотя в нижегородском текстиле выявлено и золочение внутренней стороны.

Серебряные пряденые нити с двусторонним «огневым» золочением. Нити с двусторонним золочением употребляются в высококачественном и дорогом текстиле.

Выводы. Обнаружено и исследовано 18 образцов золотных нитей. Среди них нити в виде плоских полосок и в форме пряденых нитей, где полоска металла обвивает шелковые сердечники; пряденые нити преобладают.

Среди металлических нитей встречаются преимущественно чисто серебряные нити, и серебряные позолоченные с одной или с двух сторон нити; преобладают серебряные пряденые нити с двусторонним золочением. В единственном экземпляре найдена нить-двойник из золота и серебра и одна медная нить с добавками серебра.

И.Э. Датиашвили

независимый исследователь

datiirina@yandex.ru

**«Театральное платно» художника Ф. Ф. Федоровского.
Реставрация и атрибуция**

В последние десятилетия наследие художников театрально-декорационного искусства гораздо реже попадало в фокус внимания общества, чем работы мастеров станкового искусства. Вместе с тем, в современном обществе возник значительный интерес к театральной культуре в ее исторических формах. Об этом говорит тот факт, что на сцену Большого театра в 2014 году вернулась опера Римского-Корсакова «Царская невеста» в историческом художественном оформлении Ф. Федоровского 1955 года.

Также в 2014 году в Москве состоялась выставка «Ф. Федоровский. Легенда Большого театра», при подготовке к которой автором данной работы была проведена реставрация костюма датированного 1923 годом, относящегося к периоду блистательного становления творчества художника (1917-1927).

В процессе реставрации возникла задача определения характера костюма, дошедшего до нашего времени в обветшалом виде. Это обстоятельство побудило обратиться к исследованию раннего,

малоизученного этапа творчества Федоровского, а также к исторической теме, нашедшей в работах этого художника наиболее полное выражение.

При создании костюма художник считал основополагающим точное следование историческому крою и использование простых тканей, которые значительно сэкономили государственные средства и выглядели со сцены при соответствующей их обработке «дорогостоящей» парчой. Об этом художник писал в своих трудах.

Известно, что, начиная с установления советской власти, происходили масштабные конфискации имущества РПЦ, массовыми были закрытия церквей и монастырей, а также реквизиции изделий из драгоценных металлов. Облачения и ткани утилизировались, а в лучшем случае попадали в театры, в качестве театрального реквизита.

Подобная практика передачи имела широкое распространение как в Москве, так и в других городах. Поэтому для дальнейших выводов стал значимым тот факт, что стан изделия не имитирует драгоценную ткань, а на самом деле выполнен из настоящей золотной парчи, текстиля, который традиционно использовался для изготовления богослужебных облачений.

Костюм также состоит из более поздних фрагментарных дополнений, которые подтверждают факт его перешива. Сравнивая конструкцию облачений богослужебных одежд и театрального платно, тем самым автор раскрывает возможную «первую» жизнь этого костюма, до его передачи в театр, как богослужебного облачения – фелони или стихаря.

Важной частью работы является подробное исследование Большого царского наряда, имеющее принципиальное конструктивное отличие по сравнению со светскими и боярскими одеждами. Изучение того, как русские одежды выглядели глазами иностранцев, дает более разностороннее представление о ней.

Итогом исследования костюма, проведенным в процессе реставрации, становится уточнение атрибуции театрального костюма Ф.Ф. Федоровского из музея Большого театра, которое автор определяет как платно – часть Большого царского наряда. Ткань театрального платно предварительно датируется XVII в.

Проводя атрибуцию театрального костюма, как царского платна, автор излагает свои мысли, опираясь на искусствоведческие, культурологические и исторические *методы исследования*. Театральный костюм, преломленный творческой интерпретацией мастера, с изображениями на нем символов царской власти, а также выявляя конструкцию исторического платно и идентичного ему театрального (1927), автор определяет идею создания костюма именно как театрального платно, части Большого царского наряда.

Надо отметить, что реставрационные работы помогли обрести изделию экспозиционный вид и представили его в подлинном величии. Сейчас можно сказать, что театральное платно Ф.Ф. Федоровского, явившимся базисом для исследования – это произведение русского театрально-декорационного искусства раннего советского периода, сохранил для будущих поколений документальные качества исторического объекта, содержащего стилистическую, иконографическую, технологическую, интеллектуальную и духовную информацию.