

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ  
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА»

FEDERAL STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION  
"SAINT PETERSBURG STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A.L. STIEGLITZ"

# TERRA ARTIS

ИСКУССТВО | ART  
И ДИЗАЙН | AND DESIGN

1/2023

РЕСТАВРАЦИЯ | RESTORATION

Санкт-Петербург | Saint Petersburg

2023

УДК 70  
ББК 85  
**Terra artis. Искусство и дизайн**  
Научный журнал  
Издается с 2021 года  
Выходит четыре раза в год  
ISSN: 2712-8768



Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).  
Свидетельство ПИ № ФС 77-80162 от 22.01.2021

## УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»  
Адрес: 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13  
E-mail: terra\_artis@ghpa.ru  
Телефон: +7 (812) 273-29-93  
www: ghpa.ru/terra-artis

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

### Редакция:

*Главный редактор* — **Татьяна Васильевна Горбунова**, д-р филос. наук, профессор, почетный академик РАХ, академик РАЕН; руководитель Центра инновационных образовательных проектов, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

*Заместитель главного редактора* — **Илья Владимирович Палагута**, д-р ист. наук, доцент; зав. кафедрой искусствоведения, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

*Ответственный секретарь* — **Василиса Леонидовна Доценко** (Санкт-Петербург, Россия)

### Редакционный совет:

*Председатель* — **Анна Николаевна Кислицына**, канд. ист. наук, доцент; ректор СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

**Светлана Михайловна Грачева**, д-р искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств (Санкт-Петербург, Россия)

**Наталья Моисеевна Калашникова**, д-р культурологии, профессор; зав. отделом этнографии народов Белоруссии, Украины, Молдавии РЭМ (Санкт-Петербург, Россия)

**Габриэла Крист**, д-р наук, профессор, руководитель Института консервации и реставрации, Венский университет прикладного искусства (Вена, Австрия)

**Владимир Алексеевич Леняшин**, д-р искусствоведения, профессор; вице-президент РАХ, зав. кафедрой русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств (Санкт-Петербург, Россия)

**Иван Русев Маразов**, д-р искусствоведения, профессор; почетный профессор, Новый болгарский университет (София, Болгария)

**Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева**, д-р искусствоведения, профессор; профессор кафедры декоративного искусства и дизайна, РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

**Юрий Анатольевич Никитин**, д-р архитектуры, доцент, член Санкт-Петербургского союза архитекторов, зав. кафедрой истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия, Санкт-Петербургская академия художеств (Санкт-Петербург, Россия)

**Ахмет Джан Озджан**, д-р наук, профессор; зав. кафедрой промышленного дизайна, Измирский экономический университет (Измир, Турция)

**Любовь Васильевна Ширшова**, д-р искусствоведения, доцент; академик РАХ, советник ученого секретаря РАХ (Москва, Россия)

**Елена Григорьевна Шишкова**, канд. искусствоведения, художник-реставратор высшей категории; зав. лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия)

**Маргарита Сергеевна Штиглиц**, д-р архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор Центра инновационных образовательных проектов, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»

© Авторы статей, 2023

## Terra Artis. Art and Design

Scholarly journal  
 Founded in 2021  
 Published on a quarterly basis  
 ISSN: 2712-8768



The journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor).  
 Print media registration certificate number ФС 77-80162 dated 22.01.2021

### FOUNDER AND PUBLISHER:

Federal State Budgetary Institution of Higher Education  
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”  
 Address: 13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028  
 E-mail: terra\_artis@ghpa.ru  
 Tel.: +7 (812) 273-29-93  
 www: ghpa.ru/terra-artis

### EDITORIAL BOARD

#### Editors:

*Editor-in-Chief* — **Tatiana V. Gorbunova**, Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences; Head of the Centre for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

*Deputy Editor-in-Chief* — **Ilia V. Palaguta**, Doctor of History, Associate Professor; Head of the Department of Art History, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

*Executive Secretary* — **Vasilisa L. Dotsenko** (Saint Petersburg, Russia)

#### Editorial Council:

*Editorial Board Chair* — **Anna N. Kislitsyna**, PhD in History, Associate Professor; Rector of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

**Svetlana M. Gracheva**, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts, Professor of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts (Saint Petersburg, Russia)

**Natalia M. Kalashnikova**, Doctor of Cultural Studies, Professor; Head of the Department of Ethnography of the Peoples of Belarus, Ukraine, Moldova, Russian Museum of Ethnography (Saint Petersburg, Russia)

**Gabriela Krist**, University Professor, Doctor; Head of the Institute of Conservation, University of Applied Arts Vienna (Vienna, Austria)

**Vladimir A. Lenyashin**, Doctor of Art History, Professor, Vice President of the Russian Academy of Arts; Head of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts (Saint Petersburg, Russia)

**Ivan R. Marazov**, Doctor of Art History, Professor; Honorary Professor of the New Bulgarian University (Sofia, Bulgaria)

**Olga L. Nekrasova-Karateeva**, Doctor of Art History, Professor; Professor of the Department of Decorative Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russia)

**Iurii A. Nikitin**, Doctor of Architecture, Associate Professor, Member of the Saint Petersburg Union of Architects, Head of the Department of History of Architecture and Preservation of Architectural Heritage, Saint Petersburg Academy of Arts (Saint Petersburg, Russia)

**Ahmet Can Özcan**, Doctor, Assistant Professor; Head of the Department of Industrial Design, Izmir University of Economics (Izmir, Turkey)

**Liubov V. Shirshova**, Doctor of Art History, Associate Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; Adviser to the Scientific Secretary, Russian Academy of Arts (Moscow, Russia)

**Elena G. Shishkova**, PhD in Art History, Art Restorer of the Highest Category; Head of the Laboratory for Scientific Restoration of Oriental Painting, State Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russia)

**Margarita S. Stieglitz**, Doctor of Architecture; Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor of the Centre for Innovative Educational Projects, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

© Federal State Budgetary Institution of Higher Education  
 “Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz”  
 © Authors of articles, 2023

## РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

<i>Т.К. Федоренко.</i> История и проблемы реставрации росписи церкви Успения Богородицы в Мелетове.....	6
<i>С.Н. Маркина, Е.В. Козлова, А.А. Шапран.</i> Реставрация хрупкого пасхального подарка .....	18
<i>Т.С. Столярова, Е.Н. Некрасова-Щедринская.</i> Реставрация каталонского ларца из коллекции Государственного Эрмитажа .....	26

## ОБСЛЕДОВАНИЕ И ИЗУЧЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ

<i>В.Н. Лукин, А.А. Альтапова.</i> Опыт обследования и изучения памятника архитектуры здания первого железнодорожного вокзала в Костроме.....	35
<i>И.Л. Будниченко, М.Г. Rogozный.</i> Предварительные исследования живописи Храма Рождества Христова в Тотьме. Загадки Вологодского Рафаэля.....	45
<i>А.Р. Нуретдинова, Е.В. Струкова, А.Ю. Зотова.</i> Свинцовые грузила из Болгара в собрании археологического музея Казанского Федерального университета: опыт реставрации ....	57

## РЕСТАВРАЦИЯ ФОТОГРАФИИ

<i>С.А. Севастьянова.</i> Фотография Л.С. Городецкого «Семья великого князя Константина Константиновича» из собрания ГМЗ «Павловск»: изучение и реставрация.....	67
--	----

## ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ

<i>Д.А. Еремин.</i> Копии-картограммы объектов ДПИ. Поиски оптимального решения .....	76
<i>А.С. Березина, Ч. Борг.</i> Традиционные и современные техники фиксации авторского холста на рабочем подрамнике .....	84
<i>Д.Д. Нигматулин.</i> Роль копирования при подготовке реставраторов.....	91
<i>Н.Л. Борисова.</i> Экспозиционно-эстетические решения для достижения актуального состояния памятника (из опыта кафедры РМДЖ в РГХПУ им. С.Г. Строганова).....	97

## РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ

<i>Е.И. Носова, Д.М. Омельченко.</i> III Научная конференция «Исследование и реставрация рукописей» (Санкт-Петербург, 10 ноября 2022 г.). Обзор докладов .....	116
--	-----

## ХРОНИКА СОБЫТИЙ

<i>Л.М. Кирсанова, Ю.А. Филимонова.</i> Международный фестиваль «Вокруг света: искусство без границ».....	124
Информация для авторов .....	130

## CONTENTS

### RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTINGS AND DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS

<i>T.K. Fedorenko.</i> The History and Problems of Restoration of the Mural in the Church of the Dormition of the Mother of God in Meletovo .....	6
<i>S.N. Markina, E.V. Kozlova, A.A. Shapran.</i> Restoration of a Fragile Easter Present .....	18
<i>T.S. Stoliarova, E.N. Nekrasova-Shedrinsky.</i> Restoration of a Catalan Casket from the State Hermitage Collection .....	26

### EXAMINATION AND STUDY OF MONUMENTS

<i>V.N. Lukin, A.A. Altapova.</i> The Experience of Examination and Study of an Architectural Monument: the First Railway Station in Kostroma .....	35
<i>I.L. Budnichenko, M.G. Rogoznyi.</i> Preliminary Studies of the Paintings in the Church of the Nativity of Christ in Totma. The Enigmas of the Vologda Raphael.....	45
<i>A.R. Nuretdinova, E.V. Strukova, A.Iu. Zotova.</i> Lead Sinkers from Bolgar in the Collection of the Archaeological Museum of Kazan Federal University: The Experience of Restoration .....	57

### RESTORATION OF PHOTOGRAPHY

<i>S.A. Sevastianova.</i> Lucian Gorodetsky's Photograph of the Family of Grand Duke Konstantin Konstantinovich from the Collection of Pavlovsk State Museum Reserve: Study and Restoration.....	67
--	----

### HANDS-ON ARTS AND TECHNOLOGY TRAININGS IN STUDENT WORKSHOPS

<i>D.A. Eremin.</i> Copies-Cartograms of Decorative and Applied Art Objects. In Search of the Optimal Solution.....	76
<i>A.S. Berezina, C. Borg.</i> Traditional and Modern Techniques for Stretching the Canvas on a Provisional Stretcher .....	84
<i>D.D. Nigmatulin.</i> The Role of Copying in the Professional Training of Restorers .....	91
<i>N.L. Borisova.</i> Exhibition and Aesthetic Solutions for Achieving the Current State of the Monument (Based on the Experience of the Department of Restoration of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov University) .....	97

### OVERVIEWS

<i>E.I. Nosova, D.M. Omelchenko.</i> III Scientific Conference "Research and Restoration of Manuscripts" (Saint Petersburg, 10 November 2022). Review of Conference Papers.....	116
---	-----

### CURRENT EVENTS

<i>L.M. Kirsanova, Iu.A. Filimonova.</i> International Festival "Around the World: Art without Borders" .....	124
Information for authors.....	133

# РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

## RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTINGS AND DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_06

*Т.К. Федоренко*

### ИСТОРИЯ И ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ РОСПИСИ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ БОГОРОДИЦЫ В МЕЛЕТОВЕ

Церковь Успения Пресвятой Богородицы в д. Мелетово — памятник высокого художественного уровня, созданный в период расцвета псковского искусства (XV в.). Сложная иконографическая программа настенных росписей отражает религиозные настроения в независимой Псковской Республике. Однако штукатурная основа и редкие иконографические сюжеты до сих пор подвержены разрушениям, поэтому обращение к истории и проблемам реставрации уникальной стенописи актуально.

**Ключевые слова:** ц. Успения Богородицы, Мелетово, реставрация

*Т.К. Fedorenko*

### THE HISTORY AND PROBLEMS OF RESTORATION OF THE MURAL IN THE CHURCH OF THE DORMITION OF THE MOTHER OF GOD IN MELETOVO

The article discusses the of the history and restoration of the unique wall paintings in the Church of the Dormition of the Mother of God in the village of Meletovo. This monument was built in the 15th century during the flourishing period of Pskov art and is of a high artistic level. The complex iconographic programme of the murals reflects the religious mood in the independent Pskov Republic. As the plaster base coat and rare iconographic scenes continue to be subject to destruction, addressing the history and problems of restoration of the unique wall paintings remains a current issue.

**Keywords:** Church of the Dormition of the Mother of God, Meletovo, restoration

#### КРАТКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

О возведении церкви Успения Богородицы в Мелетове и ее росписи, а также о более поздних пристройках и изменениях в интерьере нам известно из летописей, краеведческой литературы, материалов комплексных научных исследований и реставрационных отчетов. В 1461 г. «заложилша церковь камену, на Мелетовѣ, Успение святыя Богородица» [ПСРЛ 1848: 221], в 1465 г. — «почаша подписывати церковь [ПСРЛ 1848: 229]. В конце XVIII в. притвор расширили к западу и пристроили к нему колокольню, в церкви устроили иконостас [5: Л. 16–17]. Вероятно, росписи к этому времени были уже забелены [Брягин, Бетин 1971: 62]. В 1856–1859 гг. и 1863–1864 гг. росписи интерьера записывают масляными красками,

в основном, в алтарной части и поверх слоев побелок [5: Л. 24].

Первые публикации краеведческого характера, посвященные мелетовской церкви и ее росписи, появились в 1876 г. в выпусках газеты «Псковские губернские ведомости» и принадлежали Н.К. Богушевскому [2: Л. 9]. В начале XX в. архитектор К.К. Романов осмотрел храм и отметил, что архитектура находится в хорошем состоянии, стены внутри побелены, а панели в нижних частях выкрашены масляной краской [Романов 1934: 151]. В 1925 г. экспедицией «Разряда Русского зодчества» ГАИМК под руководством К.К. Романова были выполнены обмеры здания и рабочие зарисовки [Романов 1934: 144]. Отмечалось, что из-под побелки и масляной покраски проступают фрагменты древней живописи.



Ил. 1. Барабан. Храмовданная надпись. Фрагмент. Здесь и далее фото Т.К. Федоренко  
 Fig. 1. Tholobate. Church foundation inscription. Fragment. Hereinafter photos by T. Fedorenko

После возведения рядом Троицкого храма в начале XX в. Успенская церковь оказалась заброшенной, однако стало возможно ее исследование. В 1933 г. экспедиция К.К. Романова и В.А. Богусевича выполнила расчистку настенных композиций и установила наличие росписей на всех стенах церкви, покрытых побелкой. В том же году Е.А. Домбровская выполнила укрепление грунта и красочного слоя, частично — расчистку авторской живописи в алтаре и арках, ведущих в жертвенник и диаконник. Поздний набел поддавался удалению, участки же с масляной записью расчищались сложнее. В те годы раскрытие, согласно методике, проводилось с применением щелочи калия (каустика), что часто приводило к «обесцвечиванию и деформации красочного слоя» [2: Л. 13], несмотря на все предосторожности и применение нейтрализующих веществ (Л.В. Бетин в своем реставрационном отчете ссылался на отчет Домбровской в ОР ГТГ). Из-под побелок и масляной краски было открыто шестнадцать фрагментов живописи (в том числе храмовданная надпись в основании барабана (Ил. 1) и ктигорская надпись на портале, опубликованные Богусевичем [Богусевич 1934: 167] и Ю.Н. Дмитриевым

[Дмитриев 1951: 405], проведено укрепление грунта и левкаса. В 1934 г. поиск фрагментов стенописи продолжила экспедиция ГТГ под руководством Ю.А. Олсуфьева.

В конце 1940-х гг. под руководством Дмитриева была проведена повторная реставрация и раскрытие росписи, преимущественно в диаконнике, а также на некоторых композициях основного объема. Масляные записи по-прежнему не удавалось удалить без ущерба для авторского слоя живописи (реставрационный отчет Ф.А. Мадорова об этих работах хранится в ГТГ [2: Л. 18]). Мадоров «<...> перенес приемы реставрационных работ по среднеазиатскому ганчу на стенопись Мелетова. Раскрытие живописи производилось при помощи гусиной щетки, бортовая обмазка велась глиной, глиной же укреплялся красочный слой» [Брягин, Бетин 1971: 56].

В 1949 г. Псковской СНРПМ были проведены работы по консервации архитектуры. Параллельно с укреплением конструкций в 1950-е гг. велись работы на живописи под руководством Д.Е. Брягина. В ноябре 1956 г. Н.С. Рахманина проводила исследование технического состояния памятника, в следующем году ПСНРПМ выполнила обме-



Ил. 2. Южная ветвь пространственного креста. Восточный склон свода. Сретение  
Fig. 2. Southern branch of the spatial cross. Eastern slope of the vault. Candlemas



Ил. 3. Барабан. Пророк Моисей и Неопалимая купина  
Fig.3. Tholobate. The Prophet Moses and the Burning Bush





Ил. 4. Южная ветвь пространственного креста. Западная стена. Уверение Фомы. Фрагмент  
Fig. 4. Southern branch of the spatial cross. Western wall. The Assurance of St. Thomas. Fragment

ры и исследования архитектуры церкви. В конце 1950-х гг. для копирования фрагментов живописи был приглашен А.Н. Овчинников [Овчинников 2015: 73–95]. Разработанный к осени 1959 г. проект реставрации памятника предусматривал восстановление церкви в первоначальных формах XV–XVI вв. (авторы М.И. Семенов и Н.С. Рахманина). В результате реставрации, проведенной в 1960-е гг., четверик получил 32-скатное покрытие, были укреплены стены и перекрытия, растесанным окнам возвращены формы XV в., в древние гнезда от сгнивших связей заведены железобетонные связи, штукатурка на фасадах заменена и побелена гашеной известью.

#### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ

В 1963 г. под руководством Д.Е. Брягина было продолжено раскрытие настенной живописи, укрепление штукатурной основы и красочного слоя ранее раскрытых композиций. Результаты реставрационных работ подробно освещены в отчете Л.В. Бетина, где большое внимание уделялось особенностям мелетовской росписи и приемам моделировки [2: Л. 33–41]. Так, между

фоном и фигурами на многих композициях оставлена полоса неокрашенного грунта (Ил. 2). Моделировка формы в основном выполнялась темно-коричневой краской по светло-коричневой роскрыши, на заключительном этапе — пробелами. В скупье купола и верхнем ярусе барабана мастер пользуется соотношением сиреневого фона и глуховатой охры зеленоватого оттенка (Ил. 3), его живописная манера мягкая, без острых контрастов. В качестве особой манеры письма выделяется моделировка одежд теньвыми складками (Ил. 4). В верхних частях жертвенника и диаконника моделировка выполнена цветовыми пятнами, без оставления полос неокрашенного грунта (Ил. 5).

Исследователи и копиисты мелетовской росписи [2: Л. 26; Филатов 1968: 54; Крылов 2011: 32] выделяли три слоя штукатурного грунта, однако нижний слой является выравнивающим и нанесен не по всей площади кладки. Состоит он из извести, песка и небольшого количества рубленого волокна [Брягин, Бетин 1971: 58]. Этот выравнивающий слой желто-коричневого цвета виден в местах утрат двух верхних слоев штукатурки.

Следующий слой грунта мелетовских стенописей состоит из извести и песка, рубленых органических наполнителей не обнаружено [Брягин,

Ил. 5.  
Диаконник.  
Верхний ярус росписи.  
Южная стена.  
Мч. Феогнид

Fig. 5.  
Sacristy.  
The upper tier of the painting.  
Southern wall.  
Martyr Theognides



Бетин 1971: 58]. На нем была выполнена ромбовидная насечка. Л.В. Бетин отмечал, что в верхних частях церкви насечка «выполнена по просохшей штукатурке, о чем говорят зазубренные края бороздок», а в нижней части — по полусырой, здесь края бороздок зазубрин не имеют [2: Л. 27]. На основании этого делается вывод, что грунт второго слоя накладывался по всей поверхности церкви, а затем одновременно был покрыт насечкой. Насечка отсутствует только на участках между ярусами росписи.

На втором слое грунта во многих местах сохранилась разметка границ композиций, в люнете над алтарем — эскизный набросок (Ил. 6), выполненный светлой красно-коричневой краской оранжеватого оттенка. Реже встречается разметка, нанесенная синей краской, например, в нижней части диаконника. Разметка границ композиций практически совпадает с разгранками.

*Верхний слой* грунта состоит почти полностью из известки, добавки песка очень незначительны. Этот слой был нанесен довольно жидким раство-



Ил. 6. Восточная стена. Люнет. Подготовительный рисунок композиции  
 Fig. 6. Eastern wall. Lunette. Preparatory drawing of the composition



Ил. 7. Восточная подпружная арка. Северный склон триумфальной арки. Фигура первосвященника. Фрагмент  
 Fig. 7. Eastern spring arch. Northern slope of the triumphal arch. Figure of the high priest. Fragment



Ил. 8. Южная ветвь пространственного креста. Южная стена. Западный оконный проем, западный откос. Фрагмент  
Fig. 8. Southern branch of the spatial cross. Southern wall. Western window opening, western slope. Fragment

ром. При этом известь «оказалась сильно перемертой, от чего утратила свою прочность» [2: Л. 27], грунт растрескался, и живописная поверхность покрылась большим количеством трещин, появились осыпи верхнего слоя грунта вместе с красочным слоем. Л.В. Бетин предполагал, что роспись была сильно утраченной уже в XVII в., а причиной стала технология живописи, примененная мелетовскими мастерами [Бетин 1968: 220]. Поверхность верхнего слоя грунта тщательно заглажена под живопись теми же приемами, что и при обработке левкаса иконной доски [2: Л. 28]. Каждый слой грунта наносился после полного высыхания предыдущего, что не обеспечивало между ними прочной связи и привело к расслоению грунтов и утратам живописи.

В основном мелетовские росписи выполнены по сухой штукатурке, смоченной водой. Краски разводили «на пшеничном или ячменном отваре и накладывали их довольно жидко в один и реже в два или три слоя. Быстрое выветривание связующего привело к многочисленным осыпям» [Бе-

тин 1968: 222]. Этот процесс наблюдается и сейчас (Ил. 7). В состав краски могли входить элементы, которые вступали в химическую реакцию со связующим и уменьшали его связующие качества.

По сырому грунту (в технике чистой фрески) выполнены нижние части стенописи, в том числе «полотенца», нижний слой (роскрышь) разгранок и некоторых композиций. Окрашенный грунт в местах утрат красочного слоя указывает на то, что он был еще сырым и частично впитал в себя краску.

Блеклость росписи Л.В. Бетин объяснял воздействием извести, которая практически без наполнителя входила в состав верхнего слоя штукатурки, и из-за поздних побелок (минимум 10–12 слоев) [Брягин, Бетин 1971: 62]. Они скальцинировались и представляли собой довольно прочный трудноудаляемый монолит. Возможно, мастера пользовались природными красителями, которые оказались нестойкими и со временем подверглись окислению, изменив свой цвет [2: Л. 208–209]. Примеры этого можно увидеть в нижних частях разгранок окон южной (Ил. 8) и северной стен.

Таким образом, реставрация живописи в этом памятнике осложнена расслоением грунтов, наличием насечки, многослойными побелками поверх непрочного грунта, техникой росписи по-сухому. Также Л.В. Бетин в своем отчете отмечал, что при архитектурной реставрации 1961 г. не была укреплена конструкция церкви, в результате деформация кладки продолжилась, «все своды и подпружные арки дали крупные трещины в замках, а некоторые и в пятах» [Бетин 1968: 222]. После разбора колокольни скапливающаяся в забутовке влага приводит к появлению ямчуги на стенах церкви [Бетин 1968: 222]. Неправильно сведенная кровля южного придела привела к тому, что влага с кровли попадала на восточную стену диаконника и систематически увлажняла юго-восточный угол церкви, где появлялись соли и плесень. Кровлю полностью заменили в 2020 г., но участки с выходом солей на поверхность живописи по-прежнему фиксируются и требуют наблюдения.

#### РЕСТАВРАЦИОННЫЕ РАБОТЫ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

В 1980 г. памятник был поставлен на баланс Псковского музея-заповедника. В 1980–1984 г. группой студентов АХ СССР под руководством А.К. Крылова проводилось исследование и копирование стенописей, изучались материалы и техника живописи [Крылов 2011: 31–51].



Ил. 9. Центральная апсида. Южная часть  
Fig. 9. Central apse. Southern part

В 1989 г. сотрудники ВНИИР зафиксировали активное отставание стенописи от основы (примерно 50%) и сплошное покрытие живописи налетом плесени. Видимо, тогда же были взяты пробы для проведения физико-химических исследований, о чем упоминал В.Д. Сарабьянов в своем рабочем дневнике, но пока отчет по ним не обнаружен, обработка архивного фонда не завершена [3: Л.1].

Летом 1991 г. бригада художников-реставраторов под руководством В.Д. Сарабьянова провела противоаварийные работы в алтарной апсиде и арочных проемах в диаконнике и жертвеннике.

В марте 1992 г. комиссией Научно-методического совета по контролю над реставрацией памятников монументальной живописи МК РСФСР были определены первоочередные ремонтно-реставрационные работы, но они не были осуществлены.

В 1996–1997 гг. проводилась комплексная реставрация архитектуры, в которую включалось: вычинка крыши и кладки стен, замена водометов,



Ил. 10. Западный притвор. Сквозная трещина в кладке в месте примыкания притвора к четверику храма  
Fig. 10. Western narthex. A through crack in the masonry at the junction of the narthex to the quadrangle of the church

обследование фундаментов, замена пола, отстойка и водоотвод талых и дождевых вод, спил ближайших к храму деревьев. По всей видимости, часть работ не была осуществлена.

В 1999 г. в четверике были установлены леса и проведены противоаварийные работы по укреплению живописи реставраторами ФГУП МНРХУ (г. Москва). Следующие работы по укреплению аварийных участков (в основании барабана и на сводах четверика) были проведены МНРХУ в 2005–2006 гг.

В сентябре 2016 г. группа НМС МК РФ выехала на объект и составила заключение об аварийном состоянии памятника [1: Л. 44–46]. После длительного перерыва, с августа по октябрь 2017 г. реставраторами АО «МНРХУ» были выполнены первоочередные противоаварийные мероприятия на живописи, однако разрушение архитектурной конструкции продолжало приводить к нарушению целостности левкаса и осыпанию живописного слоя, расширению трещин в кладке (Ил. 9) и в месте примыкания западного



Ил. 11.  
Юго-восточный столб.  
Южное полукружие

Fig. 11.  
South-eastern pillar.  
Southern semicircle



Ил. 12. Северо-восточный столб. Западная грань.  
До снятия плит пола  
Fig. 12. North-eastern pillar. Western edge.  
Before the removal of the floor slabs

притвора к четверику (Ил. 10). Через несколько месяцев после завершения противоаварийных работ музейные хранители обратили внимание на появление желтоватых пятен на живописной поверхности в нескольких местах. В заключении Отдела научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа сообщалось, что желтые пятна могли появиться «вследствие локального повышения поверхностной концентрации железа (диффузия и окисление железа из железосодержащего пигмента — наполнителя коричневого грунта) на поверхности после применения в процессе реставрации водорастворимого казеинового клея», но на основании предоставленных проб невозможно судить о причине появления желтых пятен [4: Л. 1]. По всей видимости, это было вызвано наполнителем, входящим в нижний, выравнивающий слой грунта. Миграция воды по скрытым трещинам кладки и грунта выносит на поверхность пигмент, что можно было наблюдать и во время сверления отверстий для установки металлической стяжки конструкции притвора в 2019 г., когда к укреплению конструкции памятника приступило ООО «Анфилада» (г. Санкт-Петербург). Только теперь не была учтена реставрация живописи, хотя в архитектурный проект, разработанный ФГУП ЦНРПМ, закладывались работы в интерьере храма [6: Л. 18–19]. Замена столярного заполнения и плит пола, восстановление лестницы и настила на хорах, инъектирование кладки, укрепление фундаментов, удаление позд-



Ил. 13. Северо-восточный столб. Западная грань. После укрепления фундаментов. Фрагмент  
 Fig. 13. North-eastern pillar. Western edge. After strengthening the foundations. Fragment

ней цементной штукатурки должны проводиться в присутствии художников-реставраторов. Кроме этого, поздние наслоения (побелки, остатки масляных покрасок) не удалены повсеместно (Ил. 11), фиксируются разрушения красочного слоя, отставание и выпадения грунта, мушиный засид. Противоаварийные укрепления не дают долгосрочного результата. Усложняет работу реставраторов и удаленность объекта от Пскова, разбитая дорога, по которой довольно часто и близко к памятнику передвигается военная техника.

В 2020 г., не получив государственного финансирования, Псковский музей-заповедник обратился в АО «МНРХУ» с просьбой о ведении авторского надзора за работами ООО «Анфилада». Укрепление фундаментов в четверике и удаление поздней цементной обмазки в притворе происходило под наблюдением художника-реставратора, но присутствие на объекте в качестве авторского надзора не позволяет ему при необходимости выполнить противоаварийные мероприятия во время архитектурной реставрации. Так как финансирование на работы по живописи не выделено, следовательно, нет и так называемого «производства», местный орган охраны не может выдать разрешение на проведение работ. А такая необходимость возникла... И при удалении цементной обмазки в притворе (в результате обнаружения

фрагментов древней штукатурки Авторскому надзору пришлось ограничить площадь расчистки), и при снятии плит пола перед бурением скважин для цементации фундаментов. В последнем случае выяснилось, что живопись в нижней части западной грани северо-западного столба была частично закрыта плитами пола (Ил. 12, 13), но по проекту реставрации, после завершения работ, новые плиты должны быть уложены в том же уровне. Остается нерешенным вопрос о перекладке части свода притвора. Таким образом, в проекты реставрации иногда необходимо оперативно вносить изменения, что может привести к увеличению сроков контрактов и их стоимости, но этот механизм в соответствующих структурах МК РФ не отработан.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время необходимо провести актуальное исследование состояния сохранности стенописи ц. Успения Богородицы в Мелетове, включая физико-химические исследования, и откорректировать методику реставрации согласно последним требованиям к реставрационной документации и в соответствии с результатами исследований. Кроме этого, работы по сохранению монументальной живописи должны быть соотнесены с этапами архитектурной реставрации.

**Список сокращений**

АХ СССР — Академия художеств Союза Советских Социалистических Республик  
 ВНИИР — Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации  
 ГАИМК — Государственная академия истории материальной культуры  
 ОР ГТГ — Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи  
 ФГУП МНРХУ (АО «МНРХУ») — Федеральное государственное унитарное предприятие Межобластное научно-реставрационное художественное управление (позже — Акционерное общество «Межобластное научно-реставрационное художественное управление»)  
 НМС МК РФ (РСФСР) — Научно-методический совет по культурному наследию при Министерстве культуры Российской Федерации (ранее — Российской Советской Федеративной Социалистической Республики)  
 ООО — Общество с ограниченной ответственностью  
 ПСНРПМ — Псковская специальная научно-реставрационная производственная мастерская  
 ПСРЛ — Полное собрание русских летописей  
 ФГУП ЦНРПМ — Федеральное государственное унитарное предприятие Центральные научно-реставрационные проектные мастерские

**Архивные материалы**

1. Акт заседания комиссии по осмотру технического состояния объекта культурного наследия федерального значения Церковь Успения в с. Мелетово с росписью 1465 г. от 05.10.2016 г. / Отчетная документация о выполнении работ по сохранению объекта культурного наследия, включенного в Единый государственный реестр объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) народов Российской Федерации. М., 2017. Л. 44–46 // Архив АО «МНРХУ» [Без поисковых данных].
2. Бетин Л.В., Брягин Д.Е., Брягина Е.Т. Отчет о реставрации настенной живописи церкви Успения в селе Мелетово за 1966 год. М.: Всесоюзный научно-реставрационный производственный комбинат, 1969. 389 л. // Архив АО «МНРХУ» [Без поисковых данных].
3. Письмо-ответ из Государственного научно-исследовательского института реставрации от 18.11.2020 г., исх. № 298. 1 л. // Архив АО «МНРХУ» [Без поисковых данных].
4. Письмо-ответ из Отдела научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа от 10.05.2018 г. 7 л. // Архив АО «МНРХУ» [Без поисковых данных].
5. Проектная документация. Т. 1.3.1. М., 2018. 55 л. // Архив ФГУП ЦНРПМ, Шифр 325.1.
6. Проектная документация. Т. 4, разд. 4: Конструктивные и объемно-планировочные решения. М., 2018. 32 л. // Архив ФГУП ЦНРПМ, Шифр 325.1.

**Список литературы**

- Бетин 1968.* Бетин Л.В. Реставрация настенных росписей Успенской церкви в селе Мелетово // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова: сборник статей / под ред. В. Лазарева. М.: Наука, 1968. С. 220–223.
- Богусевич 1934.* Богусевич В.А. Мелетовская надпись // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 7–8. С. 166–168.
- Брягин, Бетин 1971.* Брягин Д.Е., Бетин Л.В. Настенные росписи церкви Успения в с. Мелетове (по материалам реставрационных работ) // Труды Научно-исследовательского института культуры. Т. 1: Вопросы охраны, реставрации, пропаганды памятников истории и культуры, вып. 1 / под ред. Б.П. Михайлова, А.С. Давыдовой, А.С. Королевой. М.: Советская Россия, 1971. С. 53–73.
- Дмитриев 1951.* Дмитриев Ю.Н. Мелетовские фрески и их значение для истории древнерусской литературы // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 8. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом); под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: АН СССР, 1951. С. 403–412.
- Крылов 2011.* Крылов А.К. Изучение техники грунта древнерусской стенописи в процессе копирования // Крылов А.К. Колористический символизм древнерусской стенописи (статьи, исследования, заметки). СПб.: Арт-индекс, 2011. С. 31–51.
- Овчинников 2015.* Овчинников А.Н. Роспись церкви Успения Богоматери в Мелетово // Отблески христианского Востока на Руси: Псковское искусство = Bagliori russi dell’Oriente cristiano: L’arte di Pskov. Milano: La Casa di Matriona, 2015. С. 73–95.
- ПСРЛ 1848.* Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Археографической комиссии: в 43 т. Т. 4: IV. V. Новгородские и псковские летописи. СПб.: Типография Эдуарда Праца, 1848. 360 с.
- Романов 1934.* Романов К.К. Мелетово как источник истории псковской земли // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 9–10. С. 143–156.



Филатов 1968. Филатов В.В. К истории изучения техники стеной живописи в России // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова: сборник статей / ред. кол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. М.: Наука, 1968. С. 51–84.

### References

- Betin, L.V., Restavratsiia nastennykh rospisei Uspenskoï tserkvi v sele Meletovo, in: V. Lazarev (ed.), *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Pskova: sbornik statei*, Moscow: Nauka Publ., 1968, pp. 220–223, (In Russian).
- Bogusevich, V.A., Meletovskaia nadpis', *Problemy istorii dokapitalisticheskikh obshchestv*, 1934, no. 7–8, pp. 166–168, (In Russian).
- Briagin, D.E., Betin, L.V., Nastennye rospisi tserkvi Uspeniia v s. Meletove (po materialam restavratsionnykh rabot), in: B.P. Mikhailov, A.S. Davydova, A.S. Koroleva (eds.), *Trudy Nauchno-issledovatel'skogo instituta kul'tury*, vol. 1: Voprosy okhrany, restavratsii, propagandy pamiatnikov istorii i kul'tury, iss. 1, Moscow: Sovetskaia Rossiia Publ., 1971, pp. 53–73, (In Russian).
- Dmitriev, Iu.N., Meletovskie freski i ikh znachenie dlia istorii drevne-russkoi literatury, in: V.P. Adrianova-Peretts (ed.), *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 8., Academy of Sciences of the Soviet Union, Institute of Russian Literature (The Pushkin House), Moscow; Leningrad: Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1951, pp. 403–412, (In Russian).
- Filatov, V.V., K istorii izucheniia tekhniki stennoi zhivopisi v Rossii, in: V.N. Lazarev, O.I. Podobedova, V.V. Kostochkin (eds.), *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Pskova: sbornik statei*, Moscow: Nauka Publ., 1968, pp. 51–84, (In Russian).
- Krylov, A.K., Izuchenie tekhniki grunta drevnerusskoi stenopisi v protsesse kopirovaniia, in: Krylov, A.K., *Koloristicheskii simvolizm drevnerusskoi stenopisi (stat'i, issledovaniia, zametki)*, Saint Petersburg: Artindeks Publ., 2011, pp. 31–51, (In Russian).
- Ovchinnikov, A.N., Rospis' tserkvi Uspeniia Bogomateri v Meletovo, in: *Otbleski khristianskogo Vostoka na Rusi: Pskovskoe iskusstvo = Bagliori russi dell'Oriente cristiano: Larte di Pskov*, Milano: La Casa di Matriona, 2015, pp. 73–95, (In Russian, in Italian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei, izdannoe po vysochaishemu poveleniiu Arkheograficheskoi komissiei: in 43 vol.*, vol. 4: IV. V. Novgorodskie i pskovskie letopisi, Saint Petersburg: Tipografiia Eduarda Pratsa Publ., 1848, 360 p., (In Russian).
- Romanov, K.K., Meletovo kak istochnik istorii pskovskoi zemli, *Problemy istorii dokapitalisticheskikh obshchestv*, 1934, no. 9–10, pp. 143–156, (In Russian).

---

### Сведения об авторе

**Федоренко Татьяна Константиновна**, кандидат искусствоведения, художник-реставратор I категории, Межобластное научно-реставрационное художественное управление (115035, Москва, Кадашевская наб., 24, стр. 1)

e-mail: tatfedorenkonov@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-2134-5927

**Для цитирования:** Федоренко Т.К. История и проблемы реставрации росписи церкви Успения Богородицы в Мелетове // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 06–17. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_06

### About the author

**Fedorenko Tatiana K.**, PhD in Art History, artist-restorer of the 1st category, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art (24/1, Kadashevskaya nab., Moscow, Russia 115035)

e-mail: tatfedorenkonov@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-2134-5927

**For citation:** Fedorenko, T.K., 'The History and Problems of Restoration of the Mural in the Church of the Dormition of the Mother of God in Meletovo', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 06–17. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_06

# РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

## RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTINGS AND DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_18

*С.Н. Маркина, Е.В. Козлова, А.А. Шапран*

### РЕСТАВРАЦИЯ ХРУПКОГО ПАСХАЛЬНОГО ПОДАРКА

Пасхальные яйца — неотъемлемый атрибут одного из главных религиозных праздников христиан, Пасхи. Постепенно сформировалась традиция обмена крашеными яйцами в России. Описаны способы изготовления и росписи натуральных яиц. К празднованию Пасхи художники расписывали яйца для дарения и обмена. На таких подарках изображались пейзажи, цветы, портреты патронажных святых и монограммы тех, кому предназначалось яйцо. Такие три яйца с акварельной росписью перед экспонированием на временной выставке «Пасха в России» в Государственном Эрмитаже необходимо было привести в экспозиционное состояние. Хрупкость предмета обусловлена структурой скорлупы, на которую нанесена тонкая детальная роспись. Особенности реставрации экспоната с основой из яичной скорлупы и акварельной живописью подробно описаны на примере реставрации яйца с изображением Святых Сергия и Димитрия. Были отреставрированы ленты, продетые через два отверстия в скорлупе. После комплекса реставрационных работ пасхальные яйца приведены в стабильное состояние.

**Ключевые слова:** пасхальное яйцо, роспись по скорлупе, реставрация яйца, реставрация предметов декоративно-прикладного искусства, укрепление скорлупы, органические материалы

*S.N. Markina, E.V. Kozlova, A.A. Shapran*

### RESTORATION OF A FRAGILE EASTER PRESENT

Easter eggs are an indispensable attribute of Easter, one of the major religious holidays for Christians. In Russia it gradually became tradition to exchange painted eggs. The making of Easter eggs and painting of natural eggs was described. Prior to Easter celebrations artists painted eggs for donation and exchange. Such gifts depicted landscapes, flowers, portraits of patron saints and monograms of those for whom the egg was intended. Three such eggs, each painted with watercolour, had to be restored to their original state before they could be displayed at the temporary exhibition “Easter in Russia” in the State Hermitage Museum. The fragility of the object is due to the structure of the eggshell on which fine detailed painting is applied. Peculiarities of restoration of an exhibit with an eggshell base and watercolour painting are described in detail in the example of restoring an egg with pictures of Saints Sergius and Demetrius. The ribbons threaded through the two holes in the eggshell were restored. After a number of restoration interventions, the Easter eggs were brought to a stable condition.

**Keywords:** Easter egg, eggshell painting, egg restoration, restoration of applied art objects, strengthening of the eggshell, organic materials

Пасхальные яйца — неотъемлемый атрибут одного из главных религиозных праздников христиан, дня поминовения чудесного Воскресения распятого на кресте Иисуса Христа.

«Церковное предание связывает традицию дарить друг другу крашеные яйца на Пасху с первой благовестницей Христова Воскресения — равноапостольной Марией Магдалиной» [Пасха в Рос-

сии 2022: 8], которая пришла к римскому императору Тиберию с радостной вестью. Но поскольку с пустыми руками к императору ходить было не принято, люди приносили, что могли, каждый по возможности. Мария Магдалина принесла обыкновенное куриное яйцо и протянула императору со словами «Христос воскрес!». На что император возразил, что из мертвых никто воскреснуть не

может, это так же невозможно, как если бы белое куриное яйцо превратилось в красное. И как только он произнес эти слова, яйцо стало алого цвета. И тогда удивленный император воскликнул: «Воистину воскрес!».

Православная символика яйца уходит корнями в тысячелетние традиции религий многих народов мира. В христианской традиции яйцо не только символизирует обновление и возрождение, но и получает существенное смысловое дополнение, олицетворяя победу жизни над

смертью, выражая веру в грядущее воскресение [Там же].

Празднование Пасхи на Руси было введено в конце X в., с принятием в 988 г. христианства как государственной религии. День Христова Воскресения традиционно приходится на первый воскресный день после весеннего равноденствия и следующего за ним полнолуния.

Традиция обмена крашеными яйцами в России имеет давние корни. Во второй половине XVII в. получил развитие придворный церемо-



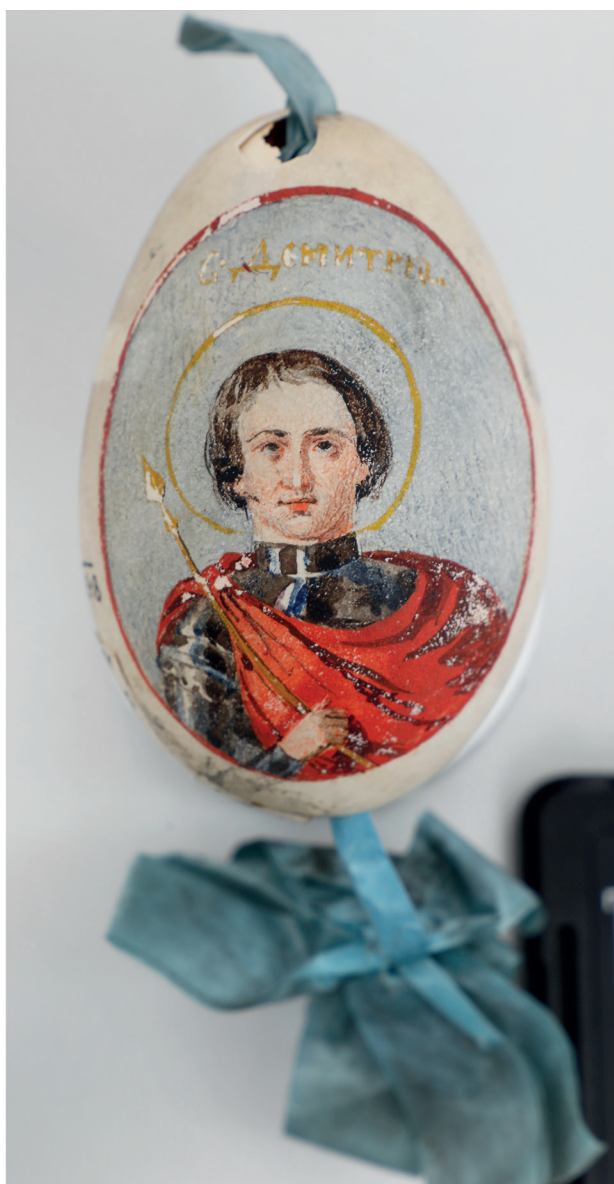
Ил. 1. Пасхальное яйцо с изображением св. Сергия и монограммой «СД». Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРРз-1249. Общий вид до и после реставрации.

Фото Я.П. Мотолянец

Fig. 1. Easter egg depicting St. Sergius with the SD monogram. State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. no. ЭРРз-1249.

General view before and after restoration.

Photo by Ia.P. Motolianets



Ил. 2. Пасхальное яйцо с изображением св. Сергия и св. Димитрия. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ЭРРз-1248. Общий вид до и после реставрации. Фото Е.В. Козловой  
Fig. 2. Easter egg depicting St. Sergius and St. Demetrius. State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. no. ЭРРз-1248. General view before and after restoration. Photo by E.V. Kozlova

ниал, что затронуло в том числе и религиозную жизнь общества. Произошла регламентация пасхальных празднеств; это относится и к вручению подданными крашеных яиц на Светлой седмице. По свидетельству историка И.Е. Забелина, при царе Алексее Михайловиче (1645–1676) ко дню Пасхи заказывали до 37 000 яиц [Там же: 10].

Наряду с натуральными (гусиными, куриными, лебедиными, голубиными, утиными) крашеными яйцами использовались деревянные и костяные, резные и расписные, а впоследствии фарфоровые, стеклянные и каменные. Естественно, эталоном для размера яиц из других материалов был размер натуральных.

Первоначально для подарков и обмена друг с другом брали птичьи яйца, окрашенные в разные цвета и получившие в народе наименование «крашенки». Яйца красили, добавляя при варке в воду луковую шелуху, шафран, клевер, розмарин или петрушку [Там же].

Если на общем цветном фоне обозначались пятна, полоски и крапинки другого цвета, такие яйца назывались «крапанка» — от украинского «крапать», т. е. покрывать точками или каплями. Сначала яйцо красили одним цветом, затем, когда оно остывало, на него наносили капли горячего воска. Как только воск остывал, яйцо клали в раствор другого цвета. После высыхания краски

яйцо опускали в горячую воду. При этом воск таял, оставляя узор, либо его соскабливали.

Еще выделяли «писанки» — яйца, раскрашенные от руки сюжетными или орнаментальными узорами, что делает их более сложными в технологическом исполнении. На сыром холодном яйце выводили узоры горячим воском при помощи стального перышка. Сделав узор, яйцо макали в холодную краску, начиная с самой светлой, обтирали, наносили новый узор воском и опять обмакивали в другую краску. Когда все узоры оказывались выведены, воск аккуратно стапливали или счищали, после чего оставалась роспись.

По окончании росписи в скорлупе проделывали два отверстия, через которые выдували содержимое. Натуральные яйца недолговечны, но все равно к ним относились бережно и обычно хранили в красном углу [Там же].



Ил. 3.  
Фрагмент пасхального яйца с изображением  
св. Сергия и св. Димитрия до и после восполнения утраты скорлупы.  
Фото Е.В. Козловой

Fig. 3.  
Fragment of an Easter egg depicting  
St. Sergius and St. Demetrius  
before and after the replacement of the loss of the shell.  
Photo by E.V. Kozlova



Ил. 4. Микросъемка (ув. в 60 р.) на изображении одежд святого на пасхальном яйце с изображением  
св. Сергия и св. Димитрия. Фото Е.В. Козловой  
Fig. 4. Micro-photography (x60) of the image of the saint's clothes on the Easter egg depicting St. Sergius and St. Demetrius.  
Photo by E.V. Kozlova



Ил. 5. Фрагмент пасхального яйца с изображением св. Сергия и монограммой «СД» до и после удаления загрязнений.  
Фото Я.П. Мотолянец  
Fig. 5. Fragment of an Easter egg depicting St. Sergius with the SD monogram before and after the removal of dirt.  
Photo by Ya.P. Motolianets

«В последующие столетия художественно оформленные пасхальные яйца широко распространились в разных слоях общества. Чаще всего для подарков и подношений использовались натуральные крашенные яйца. Их также расписывали специальными красками или акварелью. На гладкой поверхности скорлупы рисовали цветочные узоры, храмы, пейзажи. Иногда изображали патрональных святых» [Там же: 11], как, например, на пасхальных яйцах, хранящихся в Фонде разнородных материалов Отдела истории русской культуры (Инв. №№ ЭРРз-1248, ЭРРз-1249, ЭРРз-1250), с изображениями: «Св. Сергия и Св. Димитрия» на одном яйце (ЭРРз-1248), «Св. Сергия» на втором (ЭРРз-1249) и «Преподобного Димитрия Прилуцкого (?)» на третьем

(ЭРРз-1250). Все три яйца датируются началом XX в. и поступили в Государственный Эрмитаж в 1941 г. из ГМЭ в составе коллекции ИБО ГРМ. Несмотря на недолговечность и хрупкость материала, на котором выполнена роспись, изображения святых сделаны на высоком художественном уровне, что дает право судить о профессионализме мастера. Предметы — уникальный памятник своего времени. Необходимость их сохранения и реставрации бесспорна.

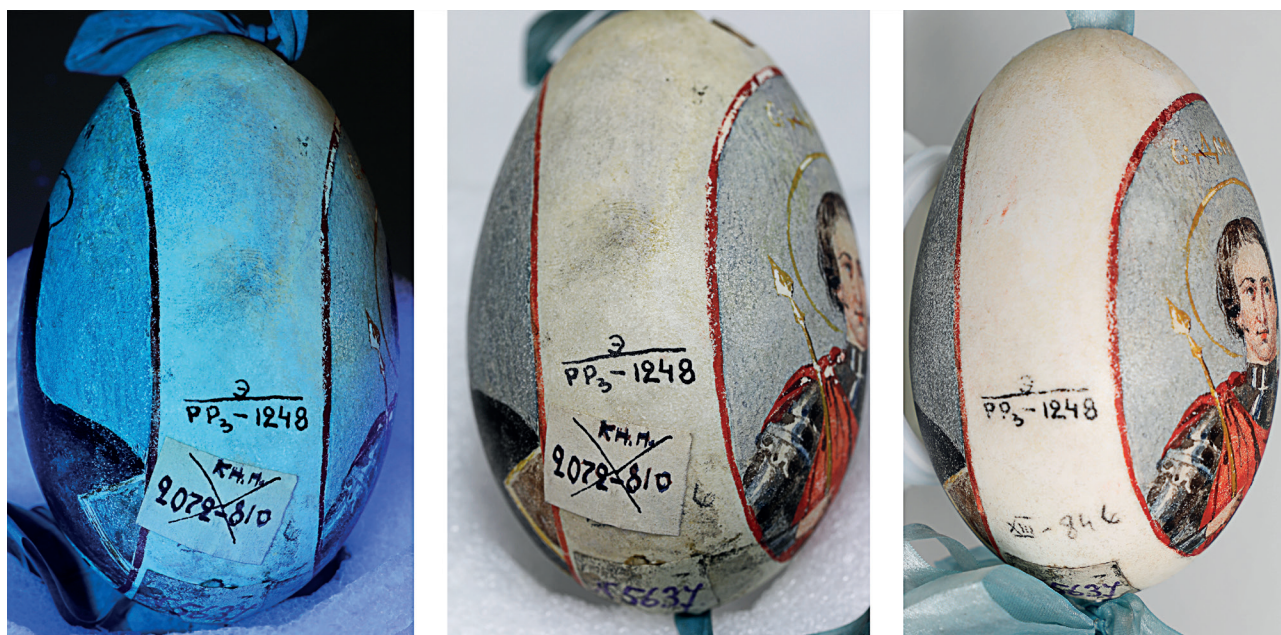
Эти три пасхальные яйца в 2022 г. были переданы в Лабораторию научной реставрации предметов из органических материалов перед экспонированием на временной выставке «Пасха в России». Пасхальные яйца расписаны по опустошенной скорлупе гусиного яйца. Поясные портреты святых покровителей в овалах и монограммы в окружении растительного орнамента изображены акварельной краской. Для опустошения скорлупы от внутреннего наполнения яйца в верхней и нижней части яиц проделаны два отверстия. Через них продеты ленточки нежно-голубого цвета. В нижней части на ленточке сформирован крупный бант, а в верхней — петля для подвеса.

Благодаря доступности птичьих яиц их широко использовали для изготовления пасхальных подарков. Таких предметов сохранилось немного, так как скорлупа — хрупкий материал. Этот факт придает яйцам из музейной коллекции особую ценность.

Хрупкость скорлупы обусловлена строением. Многослойная сложносоставная структура позволяет проникать сквозь нее газам и влаге через многочисленные поры. Диаметр пор в среднем 0,015–0,060 мм. Скорлупа не однородна по плотности, так как поры распределены неравномерно. В тупом конце яйца их больше, чем в остром. Поэтому скорлупа может выдерживать нагрузки по горизонтальной оси и легко растрескиваться по вертикали. Подскорлупная оболочка плотно присоединяется к внутренней поверхности скорлупы.

Состояние сохранности поступивших в реставрацию пасхальных яиц было различным. На двух, с изображением фигуры святого Сергия и монограммой «С.С.С» (Ил. 1) и фигуры святого Димитрия Прилуцкого и монограммой «СД», требовалось укрепить живописный слой, удалить загрязнения и тонировать утраты росписи.

На яйце с изображением фигуры святого Сергия на одной стороне и фигуры святого Димитрия — на другой, кроме поверхностных загрязнений и утрат красочного слоя была разрушена



Ил. 6. Боковая сторона пасхального яйца с изображением св. Сергия и св. Димитрия в видимом спектре УФ-люминесценции и в прямом свете до и после удаления загрязнений и переноса наклейки. Фото Е.В. Козловой  
Fig. 6. The side of the Easter egg depicting St. Sergius and St. Demetrius in the visible spectrum of UV luminescence and in direct light before and after the removal of dirt and transfer of the sticker. Photo by E.V. Kozlova

основа (Ил. 2). От верхнего отверстия отходили три вертикальные трещины различной длины с расхождением в 1 мм, что привело к подвижности образовавшихся частей скорлупы. Внутри яйца в отверстиях просматривалась в виде пленок неизвлеченная подскорлупная оболочка. На половине яйца с изображением святого Димитрия у верхнего отверстия утрачен фрагмент скорлупы размером  $0,7 \times 0,5$  см. Острые края скола соприкасались с лентой, что могло привести к появлению разрушений (Ил. 3). Утраты и отслоения живописи сконцентрированы на участках с темным красочным слоем. В отличие от полупрозрачной светлой живописи на изображениях лиц, рук святых и фона, темные оттенки росписи — складки одежды, волосы и тени — нанесены более толстым слоем краски. Поверхность скорлупы покрыта слоем разнохарактерных загрязнений, скрывавших естественный цвет.

Перед началом реставрационных работ были проведены оптико-физические исследования. На снимках под микроскопом Zeiss Stemi 2000 при увеличении в 60 раз вокруг утрат живописи видны отслоения и вздутия красочного слоя (Ил. 4). В видимом свете УФ-люминесценции защитное покрытие на поверхности скорлупы и красочного слоя не просматривалось. Желтоватые пятна, вошедшие глубоко в структуру скорлупы, более отчетливо видны в видимом свете УФ-люминесценции, чем в прямом свете (Ил. 6).

Для приведения в стабильное состояние пасхальное яйцо с изображением святых Сергия и Димитрия требовалось укрепить трещины скорлупы и отслоения красочного слоя, восполнить утрату и удалить загрязнения с поверхности. Пожелтевшую бумагу с номером с боковой стороны яйца было решено перенести в нижнюю часть, скрытую бантом, также тонировать акварелью реставрационный грунт и утраты живописного слоя.

Перед консервацией с участков скорлупы были удалены загрязнения всухую виниловым ластиком Kooh-I-Noor. С помощью круговых движений без нажима на скорлупу ластиком загрязнения скатывались, открывая посветлевшую поверхность (Ил. 5). С поверхности красочного слоя загрязнения не удалялись. Фактура на поверхности скорлупы сформирована микроскопическими порами. Тонкий акварельный красочный слой лежит по незначительному рельефу. Поэтому с поверхности живописи удалить загрязнения равномерно и без повреждений невозможно. В реставрационные задачи не входило удалять или осветлять желтоватые пятна, вошедшие глубоко в структуру яичной скорлупы, так как это подразумевает внедрение в материал памятника.

Все работы по подклейке трещин, удалению старого клея от перенесенной этикетки и укреплению красочного слоя проводились водным раствором гидроксипропилметилцеллюлозы



Ил. 7.  
Общий вид ленты  
с бантом от пасхального яйца  
с изображением  
св. Сергия и св. Димитрия  
до и после реставрации.  
Фото А.А. Шапран

Fig. 7.  
General view of the ribbon  
with a bow from the Easter egg  
depicting St. Sergius  
and St. Demetrius  
before and after restoration.  
Photo by A.A. Shapran

Methocel K4M различной концентрации (3%, 4%). После проклейки трещин сфера яйца стала стабильна. Работа по укреплению красочного слоя проводилась под микроскопом из-за микроскопического размера вздутий и отслоений. Приподнятые края утрат выравнивались и прижимались к поверхности скорлупы фторопластовым шпателем.

Под перенесенной наклейкой на поверхности скорлупы открылась номерная надпись графитным карандашом (Ил. 6).

Чтобы восполнить утраченный фрагмент скорлупы, необходимо было сначала создать основу для нанесения реставрационного грунта. Полоски длинноволокнистой микалентной бумаги шириной 0,3 см подклеены к краю утраты с внутренней части яйца. Таким образом в месте утраты, благодаря пластичности бумаги, сформирована сфера яйца. Для распределения равномерного натяжения полоски бумаги накладывались перпендикулярно относительно расположения волокон. На участке наслоения друг на друга полоски проклеены, создана многослойная прочная основа. Грунт для мастиковки изготовлен из отмученного мела, мелкодисперсного стеклянного порошка фирмы Kremer (2:1) и Methocel K4M. Каждый слой тонко нанесенного грунта полностью просушивался. Мастиковка выровнена скальпелем до

уровня скорлупы, затонирована акварелью, как и утраты красочного слоя.

Два других экспоната — пасхальные яйца с изображением святого Сергия и святого Димитрия Прилуцкого — поступили без разрушений и утрат основы-скорлупы. Удаление загрязнений, укрепление красочного слоя и тонировки на этих предметах выполнены теми же материалами и методами, как и на яйце с изображением двух святых, Димитрия и Сергия (Ил. 6).

Шелковые ленты были отсоединены от яиц и переданы на реставрацию в Лабораторию научной реставрации тканей и водоразмываемой живописи. Все три ленты были деформированы и загрязнены. Банты потеряли форму и были сильно измяты. Лента от пасхального яйца с изображением святого Сергия была значительно повреждена, на ткани имелись многочисленные мелкие сечения и разрывы (Ил. 2).

Три ленты очищены водным способом в растворе мягкого моющего средства, деформации устранены, банты расправлены и закреплены на яйце. Повреждения, разрывы и мелкие сечения на ленте от пасхального яйца с изображением святого Сергия укреплены тонкой мононитью, подобранной в цвет ленты, реставрационным швом (Ил. 2).

После проведения всех реставрационных мероприятий памятники приведены в стабильное



состояние. Подклеены трещины на яйце, восполнен утраченный фрагмент скорлупы, укреплен живописный слой, удалены загрязнения, цельность восприятия изображения восстановлена. Шелковые ленты укреплены, очищены, разгла-

жены (Ил. 7). Банты расправлены и зафиксированы на яйцах (Ил. 1, 2).

Опыт реставрации трех пасхальных яиц с живописью на яичной скорлупе может быть полезен и интересен при реставрации подобных экспонатов.

---

### Список литературы

Пасха в России 2022. Пасха в России / авт. ст. И.Р. Багдасарова, А.П. Иванникова, Н.В. Некрасова; Государственный Эрмитаж. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2022. 84 с.

### References

Bagdasarova, I.R., Ivannikova, A.P., Nekrasova, N.V., *Paskha v Rossii*, Saint Petersburg: State Hermitage Museum Publ., 2022, 84 p., (In Russian).

---

### Сведения об авторах

**Маркина Светлана Николаевна**, младший научный сотрудник Отдела истории русской культуры, хранитель Фонда разнородных материалов, Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

e-mail: sveta-piter\_89@mail.ru

ORCID iD: 0009-0004-0871-1525

**Козлова Екатерина Владимировна**, художник-реставратор I категории, Лаборатория научной реставрации и консервации предметов из органических материалов, Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

e-mail: syvumare@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-7909-2056

**Шапран Анна Александровна**, художник-реставратор высшей категории, Лаборатория научной реставрации предметов из тканей и водоразмываемой живописи, Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

e-mail: shapran\_chik@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-7189-9768

**Для цитирования:** Маркина С.Н., Козлова Е.В., Шапран А.А. Реставрация хрупкого пасхального подарка // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 18–25. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_18

### About the authors

**Markina Svetlana N.**, Junior Researcher, Department of History of Russian Culture, Curator of the Fund of Heterogeneous Materials, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)

e-mail: sveta-piter\_89@mail.ru

ORCID iD: 0009-0004-0871-1525

**Kozlova Ekaterina V.**, artist-restorer of the 1st category, Laboratory for Scientific Restoration and Conservation of Objects from Organic Materials, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)

e-mail: syvumare@mail.ru ORCID iD: 0000-0001-7909-2056

**Shapran Anna A.**, artist-restorer of the highest category, Laboratory of Scientific Restoration of Objects Made of Fabrics and Water-Erasable Paintings, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)

e-mail: shapran\_chik@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-7189-9768

**For citation:** Markina, S.N., Kozlova, E.V., Shapran, A.A., 'Restoration of a Fragile Easter Present', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 18–25. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_18

# РЕСТАВРАЦИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ И ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

## RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTINGS AND DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_26

*Т.С. Столярова  
Е.Н. Некрасова-Щедринская*

### РЕСТАВРАЦИЯ КАТАЛОНСКОГО ЛАРЦА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

Реставрация и новая атрибуция каталонского ларца с изображением куртуазных сцен из коллекции Государственного Эрмитажа была проведена в 2022 г. Предмет был частично покрыт плотными спрессованными загрязнениями и наслоениями, скрывавшими позолоченное покрытие и детали росписи. Потребовался комплекс реставрационных работ: консервация грунта, красочного слоя и позолоты, удаление загрязнений и наслоений с поверхности позолоты и красочного слоя. Особую сложность в работе представляли слои, лежащие в углублениях мелкого (диаметром в один миллиметр) позолоченного чеканного рельефа. После проведенных работ и искусствоведческого исследования ларец обрел новое экспозиционное значение и с новой атрибуцией «Барселона, первая половина XV в.» занял достойное место на постоянной экспозиции «Искусство Средних веков».

**Ключевые слова:** Государственный Эрмитаж, Каталония, ларец с куртуазными сценами, XV в., роспись на позолоте, удаление плотных загрязнений, реставрация под микроскопом

*T.S. Stoliarova  
E.N. Nekrasova-Shedrinsky*

### RESTORATION OF A CATALAN CASSET FROM THE STATE HERMITAGE COLLECTION

Restoration and new attribution of a Catalan casket depicting courtly scenes from the collection of the State Hermitage Museum was completed in 2022. The item was partly covered by a dense layer of compressed dirt which concealed the original gilding and some details of the paint layer. Complex restoration interventions were necessary and included conservation of the ground and gilding and the removal of the dirt and later additions from the surface. The most demanding part of the cleaning was removing the dirt caught in the small (one millimetre in diameter) crevices of the punched decoration. Due to the restoration and new art research the casket was reattributed to Barcelona of the first half of the 15th century, gained new museum exhibition value and subsequently took its rightful position in the permanent exhibition “The Art of the Middle Ages” at the Hermitage.

**Keywords:** State Hermitage Museum, Catalonia, casket with courtly scenes, 15th century, painting on gilding, removal of dense stains, restoration under the microscope

Ларец происходит из собрания музея Общества Поощрения художеств, куда был пожертвован графом Г.С. Строгановым [Каталог Музея императорского... 1904: 404]. В 1920-е гг. музей был упразднен, а его коллекции переданы в Музей Училища барона Штиглица, с 1924 г. — «1-го филиала Эрмитажа». В 1933 г. вместе с большей частью экспонатов ларец поступил в Эрмитаж и с тех пор

практически не покидал хранилища; выставлялся лишь однажды, вместе с другим ларцем из собрания Г.С. Строганова, на временной выставке «Прикладное искусство Италии в собрании Эрмитажа» (1985) с атрибуцией «Италия, XV в.» [Прикладное искусство Италии... 1985: 140].

В 2021 г. из Отдела Западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа

ларец поступил на реставрацию в Лабораторию научной реставрации предметов из органических материалов.

Деревянный ларец имеет составную конструкцию прямоугольной формы. Декоративные элементы в виде рельефных арок и фигурные изображения животных и людей, расположенные по четырем сторонам и на крышке короба (Ил. 1), выполнены из грунта. Объемные детали формовались отдельно, затем фиксировались на ларце в соответствии с рисунком. Вся рельефная поверхность позолочена на полимент, выполнена мелкая чеканка (пунцовка) на фонах и в виде узоров на обрамлениях сводов арок и одеждах фигур. Все персонажи помещены на синие фоны, имеют полихромную роспись с использованием цветного лака.

Ларец относится к небольшой группе памятников, которые традиционно считались итальянскими по аналогии с известными свадебными ларцами и кассонами XV в. Аргументами в пользу этой атрибуции были материалы, техника и форма, а также тематика изображений — сцены куртуазной жизни.

Однако если сузить круг аналогий до наиболее близких, значительно уменьшается и репертуар сюжетов и мотивов: это игры (в шахматы, в кинтану), танцы, всадники, сидящие львы, орлы с бандеролями, играющие на арфах дамы и галантные кавалеры в окружении растительных побегов двух типов: 1) выполненные пунцовкой завитки с сердцевидными листьями и трилистниками; 2) рельефные побеги мягких очертаний, с пышными резными листьями и плодами граната, населенные птицами и фантастическими существами. Мы легко узнаем на разных ларцах одних и тех же персонажей, варьируется лишь композиция и окружение — чаще всего это арки или балдахины. Идентичны ручки ларцов с фигурками птиц и очень близки, если не по орнаменту, то по характеру исполнения, латунные оковки. Среди аналогий можно назвать ларцы из Национального музея искусства Каталонии<sup>1</sup>, Музея Фредерика Мареса в Барселоне<sup>2</sup>, Музея Льеиды<sup>3</sup>, Музея Сарагосы<sup>4</sup>, Музея Кау Феррат в Ситжесе<sup>5</sup>, Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине<sup>6</sup>, Музея Виктории и Альберта в Лондоне<sup>7</sup>, Музея Дука ди Мартина в Неаполе<sup>8</sup>.

Наиболее близким к рассматриваемому ларцу является его «меньший (по размерам: 20,5 × 28,8 × 20 см) брат» из собрания Эрмитажа (инв. № Ф-1091) (Ил. 11), также происходящий из собрания Г.С. Строганова, но поступивший

в Эрмитаж напрямую из Строгановского дворца в 1928 г. На нем те же дамы и кавалеры помещены под балдахинами с геометрическим узором фона (очевидно, изображение тканей), а за пределами балдахинов разворачиваются все те же побеги с гранатами, а в них те же птицы и двуногие драконы; повторяется даже характерный мотив, который можно определить как бабочку (или улитку?); на обороте тот же орел с бандеролю. Но вот что наиболее примечательно: в отделке обоих строгановских ларцов использованы два характерных пуансона с шестилепестковой розеткой и французской геральдической лилией (такое же сочетание пока встретилось нам только на ларцах из Национального музея искусства Каталонии<sup>9</sup> и Музея Дука ди Мартина).

В настоящее время благодаря работам каталонских исследователей [Velasco, Fité 2014–2016]<sup>10</sup> данная группа памятников (количество их приближается к пятидесяти, а местонахождение большинства — в пределах севера Испании и юга Франции) приписывается мастерской, работавшей в Барселоне в первой половине XV в.

## РЕСТАВРАЦИЯ

Большую роль в сохранности предметов декоративно-прикладного искусства играет качество использованных при создании материалов. Полихромная роспись, часто встречающаяся в декоративном убранстве таких экспонатов, может лежать на довольно гладких основах, например, на кости, позолоте, серебрении или лаке. В результате бытования из-за плохой связи с основой с таких материалов почти полностью сходит красочный слой. Наибольшее повреждение обычно получают горизонтальные поверхности предметов, на которых оседает большее количество загрязнений, в процессе бытования их протирают, соответственно, чаще поновляют. Ярким примером подобного состояния сохранности является каталонский ларец XV века с рельефом и полихромной росписью на позолоте.

За время бытования наибольшему повреждению подверглась крышка ларца. Накладные фрагменты лепных сводов утрачены, полихромная роспись имеет многочисленные утраты до слоя позолоты. Позолота сильно потерта до красно-коричневой подложки. Плотные спрессованные загрязнения и наслоения лежат в углублениях позолоченного чеканного рельефа, вместе с поверхностным потемневшим покрытием. По всей поверхности наблюдаются трещины грунта по конструктивным частям основы с расхождением.



Ил. 1. Ларец с изображением дам с арфами и коленапреклоненных кавалеров. Каталония, Барселона. Перв. пол. XV в. Дерево, грунт, сусальное золото, красочный слой, цветной лак, латунь; резьба, золочение на полимент, полихромная роспись, цветные лаки, чеканка по грунту, пунцовка, штамповка, ковка. 22 × 34,2 × 23,3 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № МБ-70. Общий вид крышки ларца до реставрации. Здесь и далее фото Т.С. Столяровой

Fig. 1. Casket depicting ladies with harps and kneeling gentlemen. Catalonia, Barcelona. 1st half of the 15 c. Wood, ground, gold leaf, paint layer, coloured lacquer, brass; carving, poliment gilding, polychrome painting, coloured varnishes, ground punchwork, crimson, stamping, forging. 22 × 34.2 × 23.3 cm. State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. no. МБ-70. General view of the casket lid before restoration.

Hereinafter photos by T. Stoliarova

Ларец имеет многочисленные следы предыдущих реставрационных вмешательств: подклейки трещин, поздние тонировки, прописки золотой и синей краской, восковую мастику в утрате грунта, а также замену оригинальных крепежных систем и металлического декора (Ил. 2, 3).

Визуальные исследования и исследования с помощью микроскопа дали более точное представление о состоянии сохранности поверхности и технико-технологических особенностях произведения. Хорошо просматривается последовательность нанесения слоев росписи: изображение рук кавалеров и полупрозрачные волосы дам лежат на слое крупнотертого фона синего цвета (Ил. 4).

Комплекс реставрационных мероприятий включил в себя применение различных способов очистки от плотных загрязнений и наслоений в углублениях чеканной позолоченной на полимент поверхности грунта.

Были проведены работы по консервации грунта, красочного слоя и позолоты, затем в несколько этапов удалены загрязнения и наслоения с поверхности позолоты и красочного слоя. Основная сложность работы заключалась в удалении плотных наслоений из углублений мелкого позолоченного рельефа (пунцовки) диаметром в один миллиметр. Вся работа велась через увеличительную лупу (увеличение в 2,5 раза) и под контролем микроскопа Zeiss Stemi 2000-C (Ил. 5).

Загрязнения и слой поверхностного лака удалялись послойно, механическим способом, частично разрыхлялись иглой и выбирались по форме углублений реставрационным скальпелем. Довыборка выполнялась с помощью увлажненного в составе из спирта и дистиллированной воды (3:1) и туго отжатого ватного тампона на игле от инсулинового шприца (Ил. 6, 7). Поздняя восковая мастиковка требовала коррекции, поскольку была нанесена

Ил. 2.  
Фрагмент крышки ларца  
с поздней мастикой  
до реставрации

Fig. 2.  
Fragment of the casket lid  
with later mastic  
before restoration



Ил. 3.  
Фрагмент крышки ларца  
с поздней мастикой  
после реставрации

Fig. 3.  
Fragment of the casket lid  
with later mastic  
after restoration



грубо, потемнела и частично перекрывала авторскую поверхность. Мاستика выравнивалась и стачивалась по краям механическим способом, скальпелем.

На основе сохранившихся фрагментов изображений двух фигур, дамы и кавалера, была выполнена частичная цифровая реконструкция (Ил. 8). На изображении дамы объединены и дополнены сохранившиеся фрагменты личного письма с рисунком, изображение волос с цвет-

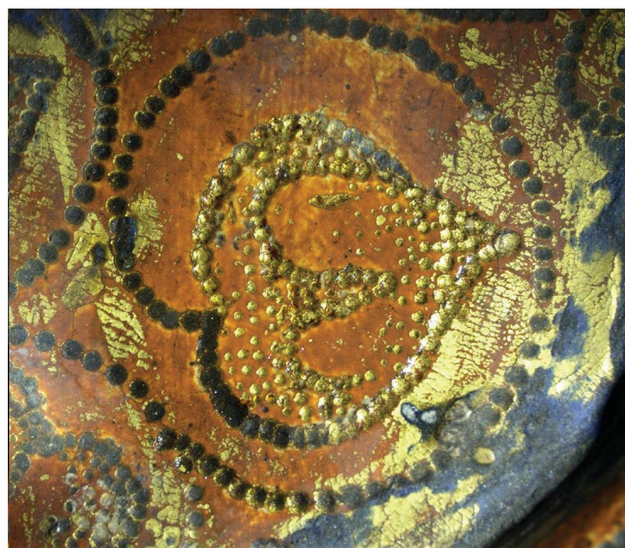
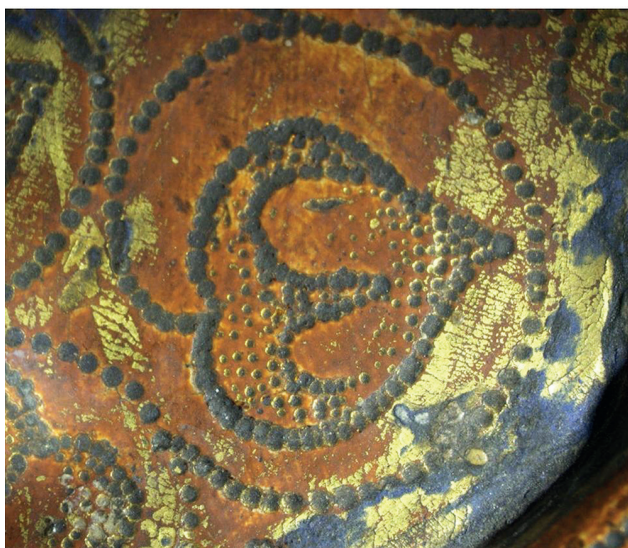
ным оранжевым лаком и арфа с цветным фоном в центре.

В результате проведенной работы сюжет росписи стал более читаемым, на чеканной поверхности декора раскрыта позолота (Ил. 9).

Ларец обрел новое экспозиционное значение и с новой атрибуцией «Барселона, первая половина XV в.» вошел в ряд интереснейших памятников собрания, заняв достойное место на постоянной экспозиции «Искусство Средних веков» (Ил. 10).



Ил. 4. Фрагмент руки кавалера на передней стенке корба ларца  
Fig. 4. Fragment of a gentleman's hand on the front wall of the casket box



Ил. 5. Макрофрагмент чеканного узора до и в процессе удаления плотных загрязнений и наслоений под микроскопом Zeiss Stemi C-2000 (6,5-кратное увеличение)  
Fig. 5. Close-up fragment of a punched pattern before and during the removal of dense dirt and other accretions under the Zeiss Stemi C-2000 microscope (6.5x magnification)



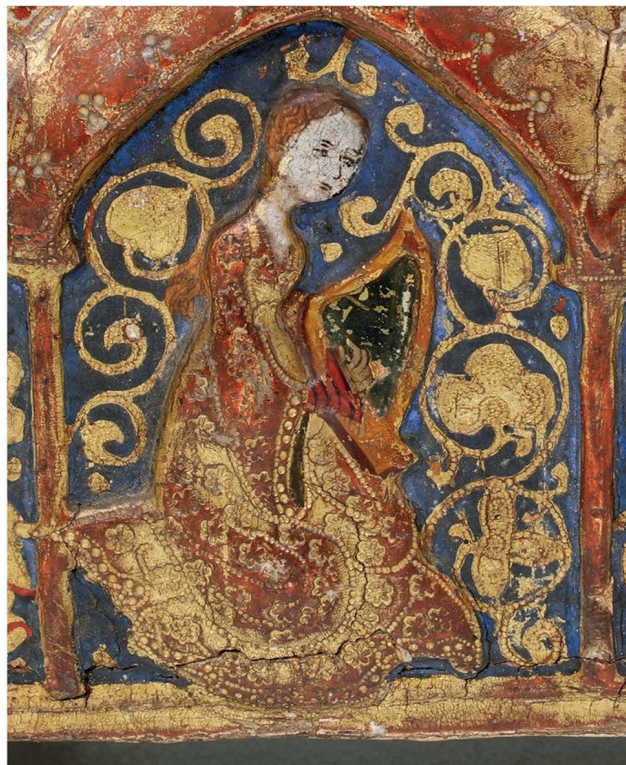
Ил. 6. Фрагмент крышки ларца в процессе реставрации  
Fig. 6. Fragment of the casket lid during restoration



Ил. 7. Фрагмент крышки ларца после реставрации  
Fig. 7. Fragment of the casket lid after restoration



Фрагмент с изображением дамы  
на передней стенке короба ларца



Цифровая реконструкция фрагмента на основе  
сохранившихся фрагментов росписи

Ил. 8. Цифровая реконструкция фрагмента с изображением дамы с арфой на основе сохранившихся фрагментов росписи  
Fig. 8. Digital reconstruction of a lady with a harp fragment based on the surviving fragments of the painting



Ил. 9. Общий вид крышки ларца после реставрации  
Fig. 9. General view of the casket lid after restoration





Ил. 10. Общий вид ларца после реставрации  
Fig. 10. General view of the casket after restoration



Ил. 11. Ларец с куртуазными сценами. Каталония, Барселона. Перв. пол. XV в. 20,5 × 28,8 × 20 см.  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № Ф-1091  
Fig. 11. Casket with courtly scenes. Catalonia, Barcelona, 1st half of the 15 c. 20,5 × 28,8 × 20 cm. State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. no. Ф-1091

- 1 Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 005263-000, inv. 012120-000, inv. 012147-000.
- 2 Museu Frederic Mares, inv. 1900, inv. 1903.
- 3 Museu de Lleida, inv. 3972 u др.
- 4 Museu de Saragossa, inv. 15296.
- 5 Museu del Cau Ferrat de Sitges, inv. 31.280.
- 6 Kunstgewerbemuseum, inv. K 2814.
- 7 Victoria and Albert Museum, London, inv. 483-1899.
- 8 Museo Duca di Martina, Napoli, inv. 190.
- 9 Инв. МНАС 012147-000.
- 10 Jaume Barrachina, "El moble català d'ús domestic", a *Moble català*, Barcelona, 1994, p. 35–37, i les fitxes catalogràfiques que diferents autors signen en la mateixa publicació (cat. 3, 10–17 i 20); Eva Pascual, "El moble medieval: els materials i les tècniques", a *El moble medieval a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2006, p. 56; Eva Pascual, "Les arquetes", a *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona, 2008, p. 310–312. Maria Paz Aguiló, "Imágenes y textos: la transmisión de la antigüedad clásica a mediados del siglo XV", a *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA). Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la xarxa)*, Palma, 2008, vol. I, p. 29–36; Alberto Velasco González, Francesc Fité Llevot, "El Comte Pere II d'Urgell i les Arts", a *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXVI (2014–2016), p. 93–147.

### Список литературы

- Каталог Музея императорского...* 1904. Каталог Музея императорского Общества поощрения художеств. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904. 449 с.
- Прикладное искусство Италии...* 1985. Прикладное искусство Италии в собрании Эрмитажа: каталог выставки / под ред. О.Н. Нечипуренко. Л.: Искусство, 1985. 160 с.
- Velasco, Fité 2014–2016. Velasco González A., Fité Llevot F. El comte Pere II d'Urgell i les arts // *Lambard. Estudis d'art medieval*. 2014–2016. № 26. P. 93–147.

### References

- Katalog Muzeia imperatorskogo Obshchestva pooshchreniia khudozhestv, Saint Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1904, 449 p., (In Russian).
- Nechipurenko, O.N. (ed.), *Prikladnoe iskusstvo Italii v sobranii Ermitazha: katalog vystavki*, Leningrad: Iskusstvo Publ., 1985, 160 p., (In Russian).
- Velasco González, A., Fité Llevot, F., El Comte Pere II d'Urgell i les arts, *Lambard. Estudis d'art medieval*, 2014–2016, no. 26, pp. 93–147, (In Catalan).

### Сведения об авторах

**Столярова Татьяна Сергеевна**, художник-реставратор II категории, Лаборатория научной реставрации предметов из органических материалов (ЛНРПИОМ), Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

e-mail: stoljarova@inbox.ru

ORCID iD: 0000-0002-9832-0672

**Некрасова-Щедринская Екатерина Николаевна**, заведующая сектором драгоценных металлов и камня Отдела Западноевропейского прикладного искусства, хранитель коллекции Средних веков, Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)

e-mail: nekrakat@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-9276-3675

**Для цитирования:** Столярова Т.С., Некрасова-Щедринская Е.Н. Реставрация каталонского ларца из коллекции Государственного Эрмитажа // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 26–34. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_26

### About the authors

**Stoliarova Tatiana S.**, artist-restorer of the 2nd category, Laboratory for Scientific Restoration and Conservation of Objects from Organic Materials, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)

e-mail: stoljarova@inbox.ru

ORCID iD: 0000-0002-9832-0672

**Nekrasova-Shedrinsky Ekaterina N.**, Head of the Precious Metals and Stone Sector of the Department of Western European Applied Art, Curator of the Collection of the Middle Ages, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)

e-mail: nekrakat@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-9276-3675

**For citation:** Stoliarova, T.S., Nekrasova-Shedrinsky, E.N., 'Restoration of a Catalan Casket from the State Hermitage Collection', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 26–34. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_26

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_35

В.Н. Лукин  
А.А. Альтапова

## ОПЫТ ОБСЛЕДОВАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ ЗДАНИЯ ПЕРВОГО ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНОГО ВОКЗАЛА В КОСТРОМЕ

Историко-архивные и натурные исследования, выполненные авторами научно-проектной документации по сохранению памятника «Здание старого железнодорожного вокзала, откуда костромичи отправлялись на фронты Гражданской войны, 1887 г.; 1918–1920 гг.», были проведены в 2022 г. В статье представлены результаты комплексных научных исследований объекта культурного наследия регионального значения, расположенного по адресу: г. Кострома, ул. Московская, д. 29. Проведенные исследования важны для принятия решений по реставрации объекта.

**Ключевые слова:** Кострома, деревянное зодчество, первый железнодорожный вокзал, железнодорожный вокзал

V.N. Lukin  
A.A. Altapova

## THE EXPERIENCE OF EXAMINATION AND STUDY OF AN ARCHITECTURAL MONUMENT: THE FIRST RAILWAY STATION IN KOSTROMA

Historical, archival and field investigations were conducted in 2022 by the authors of the scientific and design documentation for the conservation of the monument entitled *The Building of the Old Railway Station, where from Kostroma Inhabitants Were Departing to the Fronts of the Civil War, 1887; 1918–1920*. The results of the comprehensive scientific research of the cultural heritage object of regional importance located at 29, ul. Moskovskaya in Kostroma are of much interest. The conducted research is important for making decisions pertaining to the restoration of the object.

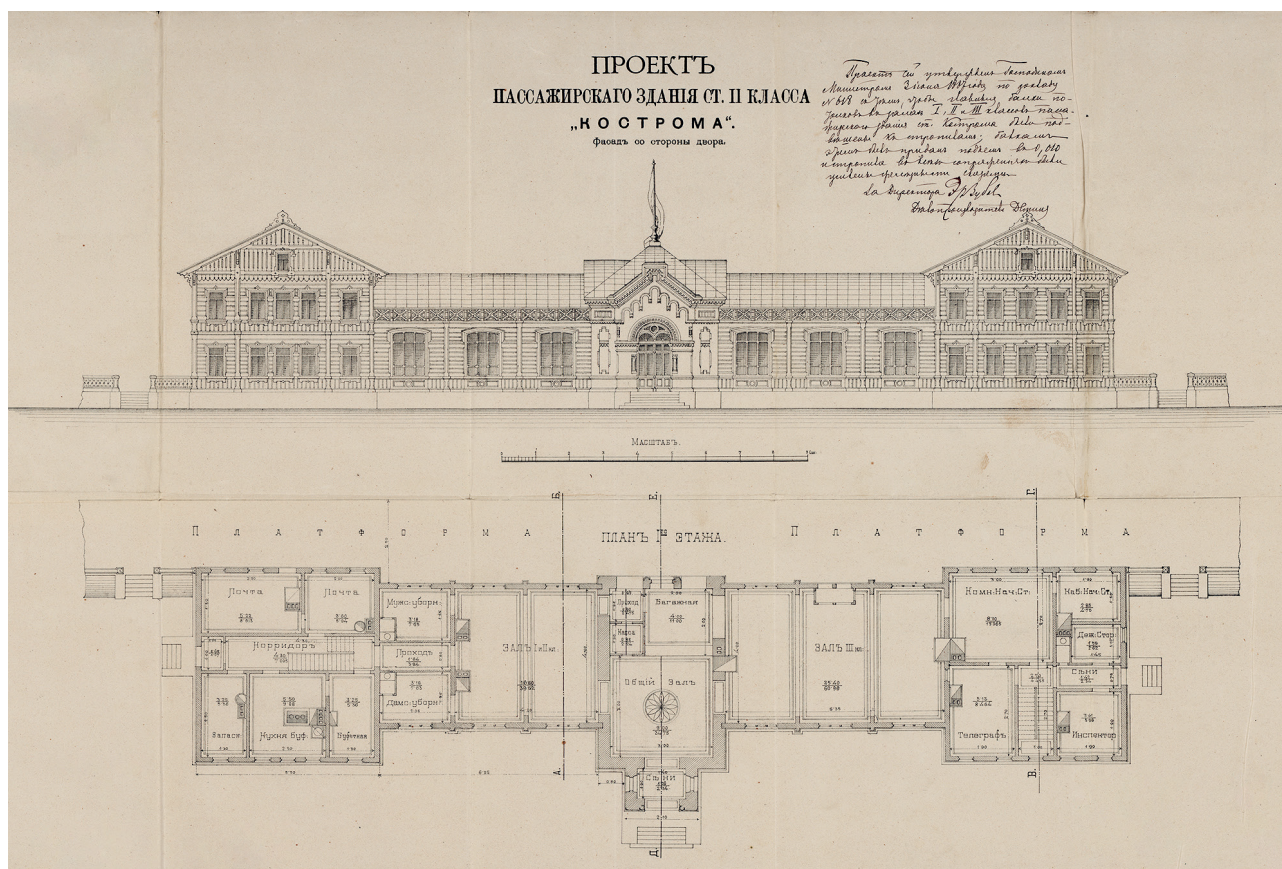
**Keywords:** Kostroma, wooden architecture, the first railway station, railway station

Вероятно, каждое историческое здание, построенное нашими предками, хранит в себе немало тайн и загадок, которые нам еще предстоит открыть и разгадать. Не исключением стал и первый костромской вокзал.

Здание первого железнодорожного вокзала в Костроме было возведено на правом берегу реки Волги, на московском тракте близ Спасо-Никольской слободы в 1887 г. Вокзал представляет собой характерный для конца XIX в. пример пассажирского здания железнодорожной станции.

В 2022 г. авторским коллективом ООО «Валбэк-ру» в рамках разработки научно-проектной документации по реставрации и приспособлению к современному использованию были

проведены комплексные научные исследования: выполнен поиск архивно-библиографических материалов, произведены обмеры памятника, зондажные раскрытия, шурфы, исследования температурно-влажностного режима, лабораторный анализ образцов древесины на предмет биопоражений, проведена оценка технического состояния и др. Цели исследования состояли в следующем: подтвердить датировку памятника, определить этапы его строительной истории (формирование и развитие объемно-планировочной структуры, периоды построек и перестроек) и техническое состояние конструктивных элементов, выявить особенности и приемы строительства. В комплексе результаты исследований позволили обрисовать



Ил. 1. Проект пассажирского здания ж/д станции Кострома. 1887 год. Источник: [РГИА Ф. 350. Оп. 42. Д. 27. Л. 1]

Fig. 1. Project of the passenger building of Kostroma railway station. 1887. Source: [Russian State Historical Archive: fund 350. inventory 42. file. 27. list. 1]

целостную картину существования памятника от момента строительства до наших дней. Также результаты послужили основой при формировании проектных решений по реставрации и приспособлению к современному использованию.

### ИСТОРИЯ ОБЪЕКТА

В 1887 г. на правый берег Волги пришла тупиковая ветка железной дороги, заканчивавшаяся станцией «Кострома». Город Кострома в то время находился на левом берегу. На станции ко времени ввода в эксплуатацию уже были возведены основные сооружения, состав которых соответствовал требованиям, предъявляемым к станциям 2-го класса. Проект станции был разработан инженером С.П. Чоколовым (1848/1850–1921) (Ил. 1) [1: Л. 1]. При строительстве возникли некоторые отклонения от первоначального проекта. В основном они касались приспособления комплекса к сложившейся градостроительной ситуации [Щёболева 2005]. Само же здание вокзала также возведено с некоторыми отступлениями от первоначальных решений, касающимися в первую очередь декоративного оформления средней

части фасадов (Ил. 2). Строительство железнодорожной ветки Ярославль–Кострома усугубило экономическое положение города Костромы, так как промышленные районы губернии стали направлять свои товары на продажу в другие населенные пункты и промышленные районы, в обход губернской столицы, так как железная дорога проходила на противоположном берегу Волги [3: Л. 1–27]. В связи с этим идея постройки новой станции непосредственно в Костроме возникла уже к 1914 г. Существующая железнодорожная станция была неудобной как для большинства местных жителей, так и для производств и предприятий. Неудобство заключалось в переправе через Волгу. Из-за отсутствия моста сообщение Костромы со станцией затруднялось, особенно в период ледохода и ледостава. В 1932 г. в Костроме на левом берегу Волги была построена новая железнодорожная станция «Кострома–Новая». Первый же железнодорожный вокзал с тех пор именовался «Кострома–Старая», стал выполнять хозяйственные функции и более не принимал пассажирские поезда. Несколько позже, в период 1930-х гг., здание старого железнодорожного



Ил. 2. Вид железнодорожного вокзала с привокзальной площади. Фото из личного семейного архива Ивана Рейпольского  
Fig. 2. View of the railway station from the station square. Photo from the personal family archive of Ivan Reypolsky

вокзала было переоборудовано под многоквартирный жилой дом. В процессе приспособления здания под жилые квартиры были изменены планировка и оконные проемы одноэтажных деревянных объемов, некоторые дверные проемы оказались зашиты. Здание просуществовало в качестве жилого дома около 80 лет.

Строительную историю объекта культурного наследия условно можно разделить на четыре этапа:

1) с середины 1880-х годов по 1930-е — строительство здания и функционирование его как вокзала;

2) с 1930-х годов по 2012 г. — переоборудование здания в многоквартирный жилой дом, дальнейшая жизнь объекта с новой функцией;

3) 2012–2020 гг. — признание здания аварийным, последующее расселение;

4) с 2020 г. по настоящее время — здание находится в частной собственности у двух владельцев (с разграничением собственности по помещениям); противоаварийные работы, разработка

научно-проектной документации по сохранению и приспособлению объекта культурного наследия для дальнейшей реставрации здания и ремонтно-реставрационных работ.

### РЕЗУЛЬТАТЫ ОБСЛЕДОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ

Здание вокзала имеет развитую линейную объемно-пространственную композицию, состоящую из пяти объемов (Ил. 3). В центре расположен каменный одноэтажный прямоугольный в плане объем, сложенный из красного кирпича. Он несколько возвышается над примыкающими к нему двумя деревянными одноэтажными рубленными пристройками. На флангах композицию завершают рубленые двухэтажные прямоугольные в плане объемы.

В ходе проведения историко-архитектурных натурных исследований было установлено, что внешний исторический облик здания претерпел некоторые изменения. Они касаются в основном уменьшения оконных проемов в одноэтажных де-



Ил. 3. Вид здания железнодорожного вокзала с севера. Фото Д.Н. Иванова  
 Fig. 3. View of the railway station building from the north. Photo by D. Ivanov

ревянных объемах, изменения обшивки этих объемов, понижения уровня потолков в одноэтажных объемах, утраты печей и дымоходных труб. Заложены отдельные оконные проемы, дверной проем в двухэтажном деревянном объеме левого крыла на юго-восточном фасаде заменен на оконный проем. В одноэтажных деревянных объемах был понижен уровень потолков. В одноэтажном деревянном объеме правого крыла частично разобраны подлинные кессонированные потолки (в одной из трех частей), в остальных двух частях потолки имеют высокий уровень сохранности (Ил. 4, 5). Также во всей левой одноэтажной части понижен уровень потолков и частично разобраны подлинные кессонированные потолки, фрагменты которых обнаружены в процессе обследования памятника. На каменном объеме также утрачен шпиль, венчавший ранее конек вальмы (обнаружен на исторических фотографиях здания вокзала).

Несмотря на поздние искажения и переделки, в целом историческая планировка сохранилась. Интерьеры сохранили некоторые подлинные элементы: потолочные тяги, заполнения дверных проемов и их оформление, оформление оконных

проемов; также частично сохранились кессонированные потолки в одноэтажных деревянных рубленых объемах.

Существующий внешний облик здания — результат проведения неоднократных ремонтных работ (в том числе с целью приспособления под жилой дом) за период существования здания. Фасады центрального объема, сложенного из керамического кирпича, имеют симметричное решение и богатый декор, выполненный соответственно из кирпича и портландского цемента. К основному входу ведет гранитная лестница. Во входном тамбуре на северо-западном фасаде сделан дверной проем с арочной перемычкой, а в боковых стенах — окна, также имеющие арочные перемычки. В настоящее время они заложены поздним кирпичом до уровня пяты арки. В верхних частях арочных окон сохранились родные оконные заполнения с веерной расстекловкой. В дверном проеме также сохранилась верхняя часть заполнения — деревянная арочная рама с резной веерной расстекловкой. Арочные проемы оформлены широкими профилированными архивольтами. Над дверным проемом расположен аттик с ложным круглым чердачным окном в центре.

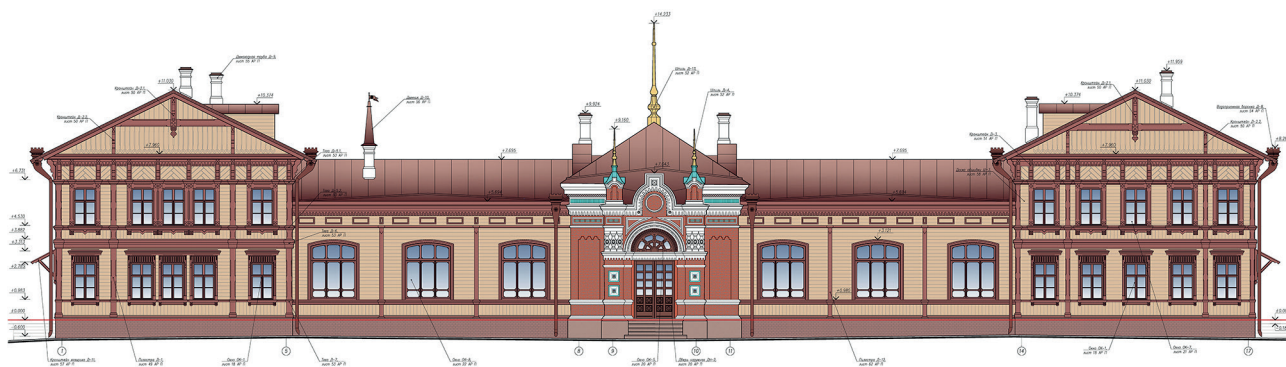
Ил. 4.  
Вид кессонированного потолка  
в левом деревянном  
одноэтажном объеме.  
Фото А.А. Альтаповой

Fig. 4.  
View of the coffered ceiling  
in the left wooden  
single-storey building.  
Photo by A.A. Altapova



Ил. 5.  
Вид кессонированного потолка  
в правом деревянном  
одноэтажном объеме.  
Фото А.А. Альтаповой

Fig. 5.  
View of the coffered ceiling  
in the right wooden  
single-storey building.  
Photo by A.A. Altapova



Ил. 6. Северо-западный фасад (проектное предложение)  
 Fig. 6. North-west façade (design proposal)

Выступающие углы основного каменного объема на северо-западном фасаде декорированы прямоугольными нишами, верх которых оформлен в виде городчатого пояса. Углы входного тамбура оформлены широкими лопатками, на которых по-ярусно расположены ширинки с изразцами, поясами с зубчиками, стилизованным баясником, изразцами, декоративными поясами. Завершение лопаток представлено башенками, увенчанными высокими деревянными фигурными шпильями. Аналогичными лопатками декорированы углы юго-восточного фасада каменной части, но без башенок. Юго-восточный фасад каменного объема прежде был решен в три оси проемов, которые имели арочные перемычки. В центральном проеме ранее располагалось окно, в двух крайних — двери. Простенки между проемами декорированы пилястрами, арочные проемы — развитыми архивольтами. Верх стены каменного объема на юго-восточном фасаде завершает сложный профилированный карниз, под которым проходят пояски поребрика, профилированного пояса с зубчиками и пояса филенок с изразцами.

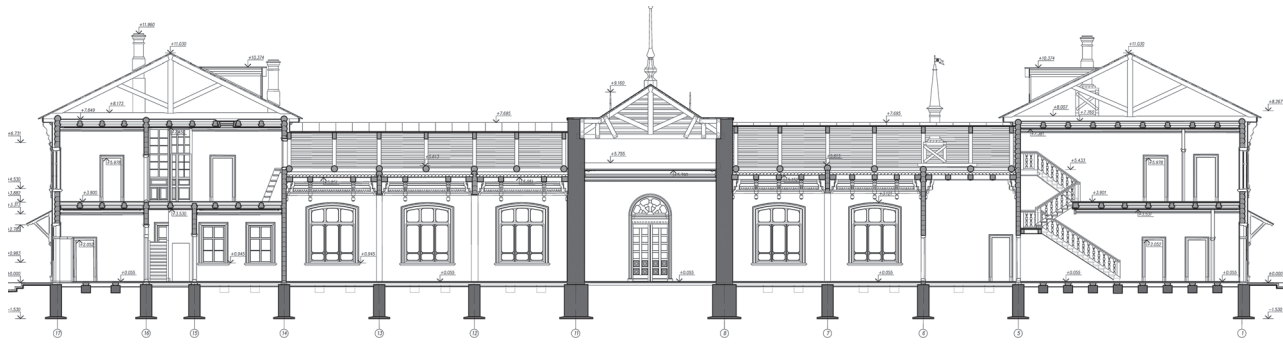
Северо-западный и юго-восточный фасады одноэтажных деревянных объемов ранее имели одинаковое решение по композиции — в три оси проемов. В левом крыле на северо-западном и юго-восточном фасадах размещались достаточно крупные оконные проемы с лучковыми перемычками. В правом крыле на северо-западном фасаде — аналогичные оконные проемы, а на юго-восточном фасаде правого крыла (в одноэтажном деревянном объеме) по центральной оси размещался дверной проем, слева и справа от него — ранее упомянутые оконные. На момент обследования все вышеперечисленные проемы были изменены. Крупные оконные проемы частично заложены, т. е. уменьшен размер (в период переоборудования здания под жилой дом). Оформление и заполнение было сделано по типу

окон первого этажа двухэтажных деревянных объемов, с точным соблюдением размеров. Также в двух крупных оконных проемах на юго-восточном фасаде в правом крыле вместе с малым оконным проемом были сделаны дверные проемы. Простенки между окнами декорированы узкими лопатками (ранее на их месте находились пилястры). Обшивка стен под уровнем окон расположена вертикально, в уровне окон и над ними — горизонтально. Обшивочная доска поздняя узкая, без профиля.

Юго-восточный и северо-западный фасады двухэтажных деревянных объемов решены в пять осей проемов и завершены треугольными фронтонами. На северо-западном фасаде левого двухэтажного объема три центральные оси проемов объединены в одно строенное окно (и на первом, и на втором этаже). При натурном обследовании объекта было выяснено, что центральная часть строенных окон была заложена и зашита поздней узкой непрофилированной обшивкой. На юго-восточном фасаде двухэтажного деревянного объема левого крыла в уровне первого этажа по центральной оси проемов обнаружен дверной проем, позже переделанный под окно.

Углы двухэтажных деревянных объемов зафиксированы узкими пилястрами. Такие же пилястры поставлены в крайних простенках. Фасады имеют горизонтальные членения в виде профилированных тяг (окна первого этажа опираются на подоконную тягу, над окнами первого этажа пущена профилированная, окна второго этажа опираются на подоконную, и в уровне верха окон второго этажа также проходит тяга). Основные объемы двухэтажных деревянных частей завершены профилированными венчающими карнизами, опирающимися на резные кронштейны. Плоскости стен между венчающим карнизом и тягой выделены обшивкой «в ёлочку». Окна первого этажа заключены в рамочные наличники с про-





Ил. 7. Продольный разрез (проектное предложение)  
 Fig. 7. Longitudinal section (design proposal)

филированными полками на резных кронштейнах. Окна второго этажа обрамлены рамочными наличниками и снабжены профилированными подоконниками на декоративных блок-консолях, украшенных резным меандром.

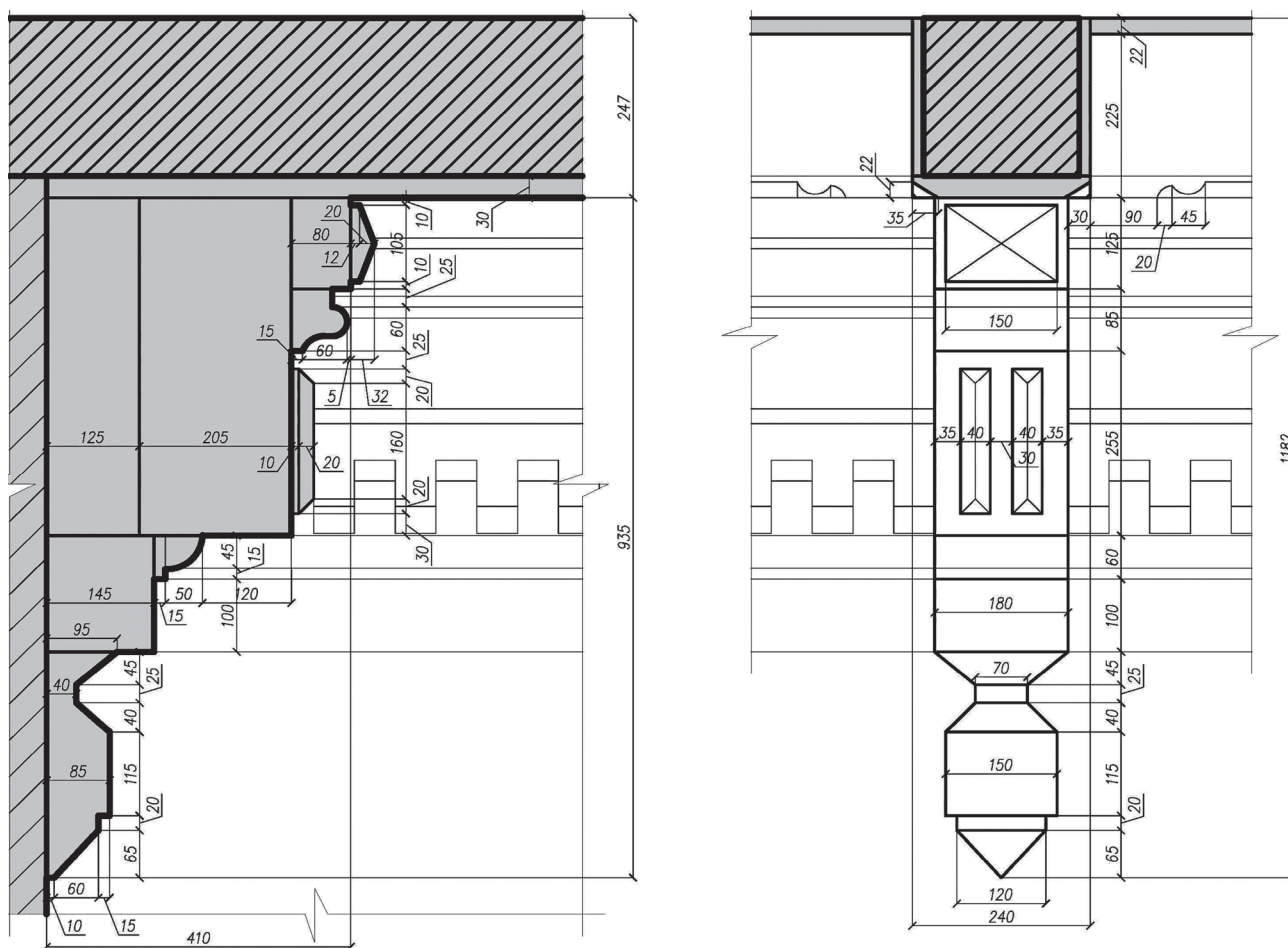
На северо-восточном и юго-западном фасадах в уровне первого этажа имеются дверные проемы, несколько смещенные от центральной оси фасада. На юго-западном фасаде в уровне первого этажа справа от дверного проема расположено окно, утратившее наличник, в уровне второго этажа размещены три окна, центральное из которых находится над дверным проемом. На северо-восточном фасаде размещено только одно окно — в уровне второго этажа, над дверным проемом.

В процессе проведения натурных обследований на объекте обнаружен оригинальный терракотовый цвет покрытия элементов оконных и дверных проемов, элементов декора фасадов. На обшивке здания обнаружен оригинальный охристый цвет обшивки здания.

Конструктивная схема здания — смешанная, с продольно-поперечными несущими стенами. Несущие вертикальные конструкции — стены (кирпичные и деревянные). Фундамент — ленточный кирпичный. Цоколь гладкий, кирпичный, со слоем поздней цементной штукатурки. Пол первого этажа: плоское перекрытие по деревянным балкам с черновым настилом из досок. Перекрытие не утепленное. Полы дощатые. Междуетажное перекрытие: плоское по деревянным балкам с черновым настилом из досок. Полы дощатые, фризовые. Чердачное перекрытие: плоское по деревянным балкам с накатом. Перекрытие утеплено. Потолок оштукатурен по драни. В двухэтажном объеме правого крыла в помещениях, примыкающих к южному углу на первом и втором этаже, обрушены перекрытия (междэтажное и чердачное), также обрушено чердачное

перекрытие в смежном помещении, выходящем на юго-западный фасад. Крыша стропильная, скатная. Над центральным каменным объемом — вальмовая, над двумя двухэтажными объемами и над двумя одноэтажными деревянными объемами — двускатная. Кровля левого крыла имеет протечки. В здании, в двухэтажных объемах, расположены две внутренние лестницы, обе деревянные, на тетивах с деревянными вставными ступенями и подступенками. На обеих лестницах наблюдается стертость и сколы ступеней, утрата большого количества балясин, намокание конструкций ввиду протечек кровли. Оконные заполнения имеют значительные повреждения: обнаружены следы биопоражений, сколы на рамах, отшелушивание красочного слоя, утрата стекол. Подоконные доски имеют потертости, отшелушивание и утрату красочного слоя, следы биопоражений и намокания, сколы, спилы. На дверных заполнениях обнаружены сколы, следы биопоражений, спилы полотна, отшелушивание и утраты красочного слоя. На колодах дверных и оконных проемов обнаружены следы биопоражений, намоканий. Организованный водосток отсутствует.

Строительные конструкции объекта культурного наследия регионального значения «Здание старого железнодорожного вокзала, откуда костромичи отправлялись на фронты Гражданской войны, 1887 г.; 1918–1920 гг.» центральной кирпичной части находятся в работоспособном состоянии, левой и правой деревянных частей — в аварийном. Основные дефекты и повреждения конструкций связаны с отсутствием вентиляции в подпольном пространстве (закрытыми продухами), с нарушением температурно-влажностного режима после того, как здание перестало эксплуатироваться, с отсутствием регулярных профилактических ремонтов кровельного покрытия (что привело к протечкам), с отсутствием кровельного покрытия на деревянных объемах правого крыла.



Ил. 8. Потолочный кронштейн (разрез, общий вид)  
 Fig. 8. Ceiling bracket (sectional view, general view)

В процессе проведения инженерных химико-технологических исследований по строительным и отделочным материалам выявлено, что центральный объем здания сложен из красного керамического кирпича, кладка крестовая на цементно-известковом растворе. По периметру наружных стен устроен цоколь из красного кирпича на цементно-известковом растворе. Деревянные объемы здания рублены из древесины хвойных пород. В настоящее время древесина на объекте поражена различными видами плесневелых грибов, бактериями и насекомыми. По результатам исследования предложены рекомендации по работе с древесиной.

По результатам обследования кирпичной кладки определено, что в процессе существования памятника происходили поздние вмешательства в его фундаменты, цоколь, печи. Обнаружены образцы ремонтных поздних кирпичей (отличающихся по размеру и качественному составу от подлинных), на позднем растворе. Также в поздней кладке отсутствует расшивка швов. Подлинная кладка сложена на цемент-

но-известковом растворе с расшивкой швов в виде валика.

При обследовании слоев штукатурки были выявлены подлинные и поздние ее слои. Для подлинных характерны гладко обработанные рейки дроби в среднем одинакового размера (сечение около  $20 \times 3-5$  мм), расположенные относительно друг друга под углом  $90^\circ$  (ромбовидное расположение, под углом  $45^\circ$  к горизонту), способ крепления реек к бревнам сруба — кованые гвозди (длинной около 30 мм), штукатурка известковая белого цвета, с вкраплениями мелкозернистого речного песка. Для поздних штукатурных слоев характерны пиленые рейки дроби переменного сечения, угол уклона реек к горизонту и относительно друг друга отличается от углов расположения подлинных реек, метод крепления дроби — советские круглые в сечении гвозди длиной около 35 мм. Штукатурка сероватого цвета с вкраплениями мелкозернистого речного песка.

Исследования красочных слоев в интерьерах показали, что оригинальный цвет оконных и дверных заполнений, внутреннего декоратив-

ного убранства, в том числе кессонированных потолков — терракот. Штукатурные слои внутри здания были окрашены в голубой цвет, потолочные тяги и потолки — в белый.

В большинстве помещений здания бывшего вокзала полы дощатые (в том числе поздние — ремонтные, а также исторические). В некоторых помещениях полы покрыты линолеумом по чистовому дощатому настилу и прочими отделочными материалами. Исторические напольные покрытия рубленых частей представляют собой фризные дощатые полы из деревянных плах, сплоченных шкантами и шпонками. Размер плах в сечении в среднем составляет 300 × 50 мм. Все дощатые полы покрашены коричневой масляной напольной краской. Полы в каменной центральной части были кафельными. В настоящее время уровень полов в одном из помещений каменной части поднят на 150 мм.

В настоящее время в здании сохранились две исторические печи, на стенке одной из которых сохранились изразцы. Ранее часть печей в здании была оформлена керамическими изразцами, покрытыми белой глазурью. Часть изразцов была обнаружена в чердачном пространстве. Клейма на изразцах отсутствуют.

### ПРОЕКТНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Проектом предусмотрено сохранение объемно-пространственной и конструктивной схемы объекта, предлагается частичная перепланировка здания (в рамках приспособления к современному использованию), раскрытие исторических проемов (Ил. 6, 7). Сохраняются габариты объемов, включая пропорции, высоту и этажность, так как они являются историческими и практически не искажены поздними переделками. Вмешательство предполагается только под нужды приспособления для современного использования объекта. В основу объемно-планировочного решения положено четкое функциональное зонирование общественных, административных и подсобных помещений.

Предлагается сохранение существующего декоративного убранства фасадов двухэтажных деревянных объемов и центрального каменного объема. Предложено раскрытие заложенных и зашитых исторических проемов с восстановлением и воссозданием их заполнений аналогично историческим (согласно историческим архивным сведениям и проведенным комплексным научным исследованиям), в том числе раскрытие крупных окон с лучковыми перемычками на одноэтажных деревянных объемах с воссозданием профили-

рованных наличников и подоконных профилированных досок. Так как фасады одноэтажных деревянных объемов при переоборудовании здания вокзала под многоквартирный жилой дом были сильно искажены, исторический декор этих частей полностью утрачен. Поэтому проектом предлагается воссоздание декоративного убранства одноэтажных деревянных объемов согласно историческим фотографиям объекта. Также проектом предлагается воссоздание водоприемных воронок, части дымоходных труб, воссоздание большого шпиля, венчающего вальмовую крышу центрального каменного объема.

Также предлагается реставрация исторических кессонированных потолков в одноэтажных деревянных объемах (Ил. 8). Предлагается восстановить профилированные штукатурные тяги. В каменном объеме — вернуть исторический уровень потолков, а в зале планируется воссоздать потолочную профилированную розетку, которая нанесена на чертежах первоначального проекта здания железнодорожного вокзала. Сохранившиеся гипсовые потолочные тяги реставрируются. Предусматривается расчистка потолков и декоративных элементов, при необходимости восстановление утраченных частей, оштукатуривание, окрашивание в белый цвет.

Проектом предлагается сохранение двух существующих исторических печей, их реставрация с восстановлением утраченных элементов. Печи играют важную роль в интерьерном пространстве. Воссоздание утраченных печей проектом не предусматривается.

Таким образом, облик здания предлагается восстановить на первоначальный период функционирования (конец XIX в.).

### ВЫВОД

Все проведенные исследования и разработка научно-проектной документации по сохранению объекта культурного наследия регионального значения «Здание старого железнодорожного вокзала, откуда костромичи отправлялись на фронты Гражданской войны, 1887 г.; 1918–1920 гг.», расположенного по адресу: г. Кострома, ул. Московская, д. 29, обеспечивают возможность выполнения полного комплекса ремонтно-реставрационных работ и приспособления здания для современного использования. Это позволит не только познакомить жителей города и туристов с историей здания, проведением реставрационных работ, но и создать на некогда исторической площади общественно значимое пространство.

---

### Архивные материалы

1. Проект пассажирского здания станции Кострома. План, фасад, разрез. 1887г. // РГИА. Ф. 350. Оп. 42. Д. 27. 1 л.
2. Проект пассажирского здания станции Кострома. План 2-го этажа, разрез. 1887 г. // РГИА. Ф. 350. Оп. 42. Д. 89. 1 л.
3. Документ об утверждении законопроекта о соединении г. Костромы с сетью железных дорог России об устройстве железной дороги Кострома — Филино. 1914–1915 гг. // ГАКО. Ф. 207. Оп. 3. Д. 68. 27 л.

### Список литературы

Щёболева 2005. Щёболева Е.Г. Архитектурные ансамбли станций Северной железной дороги (1860–1910-е гг.) // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XII–XX вв.: сборник статей. Вып. 7 / под общ. ред. Е.Г. Щёблевой. М.: Наука, 2005. С. 427–455.

### References

Shcheboleva, E.G., Arkhitekturnye ansambli stantsii Severnoi zheleznoi dorogi (1860-1910-e gg.), in: E.G. Shcheboleva (ed.), *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva XII-XX vv.: sbornik statei*, iss. 7, Moscow: Nauka Publ, 2005, pp. 427–455, (In Russian).

---

### Сведения об авторах

**Лукин Владимир Николаевич**, главный архитектор проекта ООО «Валбэк-ру» (160000, Вологда, Пречистенская наб., 14)

e-mail: lukarx@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-2238-8793

**Альтапова Алёна Александровна**, ведущий архитектор-реставратор ООО «Валбэк-ру» (160000, Вологда, Пречистенская наб., 14)

e-mail: alenushka\_1995@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-9052-0311

**Для цитирования:** Лукин В.Н., Альтапова А.А. Опыт обследования и изучения памятника архитектуры здания первого железнодорожного вокзала в Костроме // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 35–44. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_35

### About the authors

**Lukin Vladimir N.**, Chief Architect, Valbek-ru Project (14, Prechistenskaya nab., Vologda, Russia 160000)

e-mail: lukarx@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-2238-8793

**Altapova Alena A.**, lead architect-restorer, Valbek-ru Project (14, Prechistenskaya nab., Vologda, Russia 160000)

e-mail: alenushka\_1995@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-9052-0311

**For citation:** Lukin, V.N., Altapova, A.A., ‘The Experience of Examination and Study of an Architectural Monument: the First Railway Station in Kostroma’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 35–44. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_35

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_45

*И.Л. Будниченко  
М.Г. Rogoznyi*

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖИВОПИСИ ХРАМА РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА В ТОТЬМЕ. ЗАГАДКИ ВОЛОГОДСКОГО РАФАЭЛЯ

Храм Рождества Христова с уникальной, ни на что не похожей архитектурой — жемчужина города Тотьмы. Не менее интересно его внутреннее живописное убранство, до сих пор не ставшее предметом научного исследования. Проводятся первые попытки сопоставить монументальные росписи верхнего храма с живописным наследием одного из самых известных и талантливых вологодских художников XIX века — академика П.С. Тюрин.

**Ключевые слова:** реставрация монументальной живописи, гризайль, атрибуция, академик живописи П.С. Тюрин, храм Рождества Христова, город Тотьма

*I.L. Budnichenko  
M.G. Rogoznyi*

## PRELIMINARY STUDIES OF THE PAINTINGS IN THE CHURCH OF THE NATIVITY OF CHRIST IN TOTMA. THE ENIGMAS OF THE VOLOGDA RAPHAEL

The Church of the Nativity of Christ with its unique architecture that looks like nothing else is the pearl of the town of Totma. No less interesting is its interior mural decoration, which has not yet been the subject of scientific research. In this article the first attempts are made to compare the monumental paintings of the upper church with the paintings by Academician Platon Tyurin, one of the most famous and talented 19th-century Vologda artists.

**Keywords:** restoration of monumental painting, grisaille, attribution, Academician of painting Platon Tyurin, Church of the Nativity of Christ, town of Totma

Росписи храма Рождества Христова в Тотьме до настоящего времени не привлекали внимания специалистов-исследователей, можно даже сказать, что об их существовании практически никто и не знал. Возможно, сказало то, что отделка верхнего храма была изменена в середине XIX в. и не соответствует барочному архитектурному стилю самого здания. Поздний декор оставался неизученным. Так, составитель первого исторического путеводителя по Тотьме, исследователь и краевед Д.А. Григоров лишь вскользь упоминает о росписях храма: «В верхнем, Никольском храме иконостас, иконы и живопись, кроме иконы святителя Николая в трапезе, новые, XIX века» [Григоров 1995: 141]. Тем не менее неординарные росписи верхнего храма представляют безусловный интерес.

### КРАТКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Первоначально Христорождественская церковь была деревянной. Сведения об этом обнаруживаются уже с начала XVII в. В писцовых книгах 1623–1625 гг. содержатся данные, что на левом берегу Киселева (Рождественского) ручья, в «переулке (Ерзове) церковь Рождество Христово, деревяна, клетчки<sup>1</sup>, с трапезою, верх шатром <...>» [Григоров 1995: 141]. Церковь неоднократно горела. В дальнейшем на этом месте был построен каменный храм, который создавался в два этапа — обычное явление для многих Тотемских храмов: теплый нижний храм строился намного раньше верхнего, летнего. Нижний

<sup>1</sup> Так сложился тот тип деревянных храмов, которые впоследствии именовались «клетскими» («древяна клетци»), от слова «клеть», то есть прямоугольный сруб, который составлял их основное ядро.

теплый этаж строился в 1746–1748 гг. Верхний двусветный холодный — спустя 40 лет, в 1786–1793 гг. на средства купца Алексея Нератова и был освящен во имя св. Николая Чудотворца<sup>2</sup>. Сведений о росписях в храме на этот период нет. В то же время, что и верхний храм, рядом с Рождественской церковью строится отдельно стоящая колокольня, в нижнем этаже которой был устроен храм во имя великомученицы Параскевы Пятницы.

Вследствие очередного «всеградского» пожара 1843 г., испепелившего большую часть города, сгорели 143 дома, два моста и обгорели три каменные церкви, в том числе и Рождества Христова, в которой погибло все внутреннее убранство верхнего храма [Вологодские губернские... 1843: 242]. Восстановление после пожара шло долгих тридцать лет, именно в этот период была выполнена и роспись верхнего храма, который был освящен после длительного ремонта в 1874 г. В Вологодских Епархиальных ведомостях написано, что освещение проходило по благословению Его Преосвященства: «При Тотемской градской Христорождественской ц. обновленный храм во имя св. Николая Мирликийского чудотворца, 10 Ноября» [Вологодские Епархиальные... 1874: 397].

При советской власти Рождественская церковь не избежала участи многих других культовых построек. В 1928 г. богослужения были прекращены, из храма вывезена церковная утварь, разобраны иконостасы, в том числе первоначальный, барочный, который находился в нижнем храме. Д.А. Григоров писал о нем: «Кроме крупной резьбы, гладкие плоскости иконостаса покрыты еще мелкою прорезью красивого рисунка» [Григоров 1995: 141]. Чуть позже была разобрана колокольня [Осколки времени... 2019: 208]. Для максимального сохранения тепла в верхнем храме пространство четверика было разделено: стены отсечены от свода деревянным перекрытием.

В конце 1970-х, во время массового выявления объектов культурного наследия в Тотьме, церковь Рождества была взята под охрану государства, чуть позже начаты первые архитектурно-реставрационные работы. В 1995 г. здание передано Вологодской епархии, а в 1999-м храм вновь освятили и в нем стали регулярно проводиться богослужения.

<sup>2</sup> Это характерное явление для храмов, выстроенных на средства тотемских купцов-мореплавателей, которые строили храмы своему покровителю.

## АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХРАМА

Хочется отметить, что архитектура Христорождественской церкви отличается от храмовых построек того же периода, расположенных как в самой Тотьме, так и в ее окрестностях (Ил. 1). В основном храмы имеют пять главков, трапезная верхнего этажа сопряжена с колокольней, а алтарь верхнего храма расположен над алтарем нижнего. В данном случае верхний храм трапезной не имеет, колокольня была отдельностоящей, завершает храм только одна главка, пятигранная алтарная часть верхнего храма расположена со смещением на запад и находится над основным объемом нижнего. По форме верхний храм представляет собой восьмерик на четверике, снаружи украшен кирпичным декором: полукруглыми фронтонами, наличниками, пилястрами и картушами разной формы. Все эти черты придают храму особенный, ни на что не похожий облик и дух, а общий силуэт храма напоминает треугольник, вытянутый к небу.

## ИНТЕРЬЕР И РОСПИСИ ВЕРХНЕГО ХРАМА

Интересен не только внешний вид здания, но и монументальная живопись, которая сохранилась в верхнем храме (Ил. 2). Росписи выполнены в масляной технике по штукатурке. Программа росписей кардинально отличается от характерной для данного временного промежутка провинциальной живописи. Стенопись выполнена в классицистической манере. Одна из особенностей верхнего интерьера церкви — подчинение росписи архитектурным формам, что также свойственно классицизму. В распоряжении живописцев была небольшая паперть и маленький, вытянутый вверх четверик, на стенах которого расположены два ряда заглубленных окон, образующих высокие простенки. От этого своеобразие и характер настенной росписи, которая была крайне ограничена пространством, и художники «приспосабливали» ее к определенной архитектуре.

Переступая порог храма, прихожанин попадает в небольшую по объему паперть, перекрытую коробовым сводом с росписью. Верхняя часть свода отделена живописным карнизом, выполненным под лепку. На своде непосредственно напротив входа в храм расположено изображение Богоматери «Знамение» — Богородица с молитвенно воздетыми руками и с Богом-младенцем в лоне. Правая рука младенца сложена в благословляющем жесте. Лаконичность цветов

Ил. 1.  
Храм Рождества Христова,  
г. Тотма.  
Фото И.Л. Будниченко

Fig. 1.  
Church of the Nativity  
of Christ in Totma.  
Photo by I. Budnichenko



одежды, спокойный умиротворенный глубокий взгляд. Фон росписи золотисто-охристый, словно Божественное свечение. Богоматерь парит на облаках в окружении серафимов. Свод выполнен в синих оттенках. Над входной дверью — поясное изображение ветхозаветного пророка Исаяи, возвещающего Рождение Мессии. Правая рука поднята в пророческом жесте. В левой свиток с начертанием: «Се Дева во чреве примет и родит Сына и нарекут ему имя Эммануил». Фигура пророка в одеждах фиолетово-коричневых оттенков на коричневатом фоне вписана в изображенный арочный проем. Карниз, на который опирается арка, также написан под лепную тягу. Все линии прямые и строгие, без каких-либо излишеств.

Стены основного объема четверика перекрыты сомкнутым сводом с высоким световым ось-

мериком. Весь объем храма расписан гризайлью в пастельных тонах, цветовых градациях серых, фиолетовых и синих оттенков. Живопись стен расположена в вытянутых простенках, между окнами верхнего и нижнего света и композиционно разделена на три яруса. Верхний расположен на уровне окон второго света. В изображенные полукруглые ниши вписаны фигуры ветхозаветных пророков в рост, стоящие на цилиндрических пьедесталах. Свет на фигурах с восточной стороны будто исходит от алтаря. В нишах за фигурами написаны контрастные падающие тени, которые значительно усиливают объем и придают изображениям еще большую глубину и пространственность. Над нишами ленты с именами пророков. Средний ярус с изображенными в рост апостолами, стоящими в углублениях нарисован-



Ил. 2. Интерьер верхнего храма Рождества Христова. Росписи южной стены. Фото М.Г. Рогозного  
 Fig. 2. Interior of the upper part of the Church of the Nativity of Christ. Murals of the southern wall. Photo by M. Rogoznyi

ных арочных проемов, обрамленных пилястрами под мрамор, расположен в промежутках между окнами первого и второго света. По верхнему краю арки надпись с именем святого. Под арками изображение стилизованного растительного орнамента. Арочные проемы, ниши и обрамления христианских символов выполнены в строгой лаконичной манере. В нижнем ярусе на уровне окон первого света изображены только архитектурные элементы, пилястры с основаниями, расписанные под искусственный мрамор.

Стены отделены от сводов фризом и карнизом, которые также выполнены в гризайли, под лепной декор. Живописный карниз декорирован кронштейнами с цветочными розетками между ними. На своде изображение небес с ангелами, держащими в руках широкие ленты с надписями: «Свят Свят Свят Господь», «Саваоф исполни небо» и «Землю Славы Твоей» в окружении херувимов. Небеса имеют синевато-голубоватый оттенок. Сами же изображения фигур выполнены в строгой, практически монохромной гамме. Росписи подкупольного пространства и барабана частично закрашены белой краской, и точно определить композицию на данный момент невозможно. Можно

предположить, что в подкупольном пространстве должен быть изображен Господь Вседержитель. На эту мысль наводят и восемь незакрашенных, еле просматривающихся силуэтов серафимов, которые, являясь высшим ангельским чином, в подобных композициях окружают трон Господень.

Таким образом, основной объем храма напоминает итальянский атриум — открытый внутренний дворик, где стены декорированы нишами с поставленными в них скульптурами, а купольный свод — словно небеса, где парят ангелы. Два ряда окон выглядят высокими арочными проемами (аркадой), зрительно расширяющими небольшое пространство четверика и придающими ему легкость. В простенках практически монохромные росписи изображают архитектурные элементы, барельефы с церковной символикой, отдельно стоящие, статичные скульптуры святых, расположенные в нишах и арках. Такая декоративная отделка более характерна для фасадов европейских средневековых зданий, нежели для внутреннего убранства православного храма, где на стенах традиционно размещались повествующие о евангельских событиях росписи. В таком камерном пространстве молящийся чувствует себя уединенно.





Ил. 3. П.С. Тюрин. Росписи барабана Вознесенского собора Тотемского Спасо-Суморина монастыря. Фото А.В. Тарасовского  
Fig. 3. P.S. Tyurin. Murals of the tholobate of the Ascension Cathedral of the Totma Spaso-Sumorin Monastery. Photo by A. Tarasovskii

### ИКОНОГРАФИЯ РОСПИСЕЙ СТЕН ЧЕТВЕРИКА

Рассмотрим более детально изображенных на стенах святых. Верхний пророческий ряд символизирует Церковь, уже получившую Закон и через пророков возвещающую о Христе. На южной стене четверика ближе к алтарю изображение фигуры старца с длинной бородой — Моисея; правая рука его поднята с указующим перстом, в левой руке скрижаль с Десятью заповедями Завета. «Пророка из среды тебя, из братьев твоих, как меня, воздвигнет тебе Господь, Бог твой, — Его слушайте» (Втор. 18, 15) — так пророчествовал Моисей о грядущем Мессии. Следующая фигура — святой царь и пророк Давид — изображен юношей с царской короной на голове, в правой руке держит гусли, на которые и опирается. Игрой на гусях он прославлял и воспевал Бога. Иисус происходит из рода Давидова.

На западной стене четверика следующим в пророческом ряду — изображение Илии, держащего в правой руке перо, в левой свиток. Только он и Моисей имели опыт Богообщения в День Преображения. Также Илия должен стать провозвестником Второго пришествия Христова. Далее изображение пророка Даниила, именно в его книге указан год прихода Мессии.

На северной стене — изображение Аарона, первого первосвященника, облаченного в соответствующие одежды. На голове его тюрбан, на груди наперсник судный, четырехугольный нагрудник с двенадцатью различными драгоценными камнями, образующими четыре ряда по три камня в каждом, на которых выгравированы названия двенадцати колен Израилевых. В правой руке Аарон держит чашу. Первосвященство Аарона — прообраз Первосвященства Иисуса Христа. Ближе к алтарю — святой Иоанн Предтеча, по-

Ил. 4.  
 П.С. Тюрин.  
 Эскиз. Моисей со скрижалями  
 и царь Давид.  
 Инв. № ВОКМ 5042/9.  
 © БУК Вологодской области  
 «Вологодский государственный  
 музей-заповедник»

Fig. 4.  
 P.S. Tyurin.  
 Sketch. Moses with the tablets  
 and King David.  
 Inv. no. BOKM 5042/9.  
 © Vologda State Museum-Reserve



следний в ряду пророков, предвозвестников прихода Мессии. Он изображен в одной власянице, подчеркивающей его аскетизм, в левой руке держит посох с процветшим крестом.

Нижний ряд изображенных святых — апостольский. На южной стене у иконостаса — изображение святого апостола Петра с крестом в поднятой правой руке. Крест в руке апостола — символическое указание на то, что Петр, отрекшийся от Христа после его ареста, затем, раскаявшись, стал свидетельствовать о нем до самой своей смерти. В полуопущенной левой руке держит свиток. Центральная фигура в апостольском ряду на южной стене четверика — святой апостол Иаков. Левая рука поднята вверх, в правой держит развернутый свиток. Иаков принял мученическую смерть, был сброшен с иеру-

лимского храма и побит камнями. Петр и Иаков присутствовали на горе Фавор в День Преображения Господня. Святой апостол Симон изображен с поднятой вверх правой рукой. Опущенной левой рукой прижимает к себе книгу. Ревностно проповедовал Писание, живо распилен пилой.

На северной стене изображены другие апостолы. Ближе к алтарю напротив апостола Петра — Павел. В левой руке держит меч, на который опирается. Меч, с которым обычно изображен Павел, — это Слово Божие, проникающее до самой глубины человеческого сердца. Но от меча Павел и погибает, поскольку был обезглавлен. В центральном арочном проеме нижнего яруса изображен святой апостол Варфоломей. В правой руке держит собственную кожу. Принял мученическую смерть за веру, с него живьем была



Ил. 5.

5.1. П.С. Тюрин. Пророк Захария. Фрагмент эскиза: пророки Захария и Иоанн Предтеча. Инв. № ВОКМ 5042/6.  
© БУК Вологодской области «Вологодский государственный музей-заповедник»

5.2. Пророк Аарон. Фрагмент росписи южной стены четверика храма Рождества в г. Тотма. Фото М.Г. Рогозного

5.3. Совмещение графической прорисовки фрагмента эскиза П.С. Тюрин: пророк Захария и фрагмента росписи пророк Аарон храма Рождества в г. Тотма

Fig. 5.

5.1. P.S. Tyurin. The Prophet Zechariah. A fragment of the sketch: the prophets Zechariah and John the Baptist. Inv. no. BOKM 5042/6.  
© Vologda State Museum-Reserve

5.2. The Prophet Aaron. Fragment of the painting of the southern wall of the quadrangle of the Church of the Nativity in Totma. Photo by M. Rogoznyi

5.3. Combination of graphic drawing of a fragment of P.S. Tyurin's sketch: the Prophet Zachariah and a fragment of the painting of the Prophet Aaron, Church of the Nativity in Totma

снята кожа. Святой апостол Андрей. Правая рука приподнята. В левой держит разворачивающийся свиток. Первый из призванных учеников Христа. Также принял мученическую смерть, был распят на косом кресте головой вниз.

### ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ АТРИБУЦИЯ РОСПИСЕЙ

При исследовании живописи храма сразу же встал вопрос об атрибуции росписей. Стояла задача найти художника, который не только мог так необычно и хорошо закомпоновать росписи в интерьере, но и исполнить их на высоком уровне. Документально подтверждено, что в Тотме в 1864–1865 гг. работал Академик живописи

Платон Семенович Тюрин<sup>3</sup>, выполнивший росписи в Вознесенском соборе Спасо-Суморина монастыря «по собственной композиции» [Даен 2017: 90] (Ил. 3). В Вологодском музее-заповеднике хранятся эскизы Тюрин, в том числе к росписи барабана, на которых написаны парные фигу-

<sup>3</sup> П.С. Тюрин (1816–1882) родился в семье крепостного крестьянина. В 1830-х гг. учился в частной художественной школе Б.Е. Монакова. В 1843 г. получил вольную, в 1844 г. поступил вольноприходящим учеником в Императорскую Академию художеств. Учился у проф. А.Т. Маркова. В 1850 г. получил аттестат неклассного художника по живописи исторической и портретной, а в 1857 г. — звание Академика портретной живописи. Писал портреты, иконы, выполнял монументальные росписи, в том числе расписывал плафон в церкви св. Екатерины в Академии художеств по эскизам В.И. Шебуева под руководством Ф.А. Бруни. В 1876–1877 гг. участвовал в росписях храма Христа Спасителя в Москве. Расписывал храмы в Вологодской губернии.



Ил. 6.

6.1. П.С. Тюрин. Пророк Иезекииль. Фрагмент эскиза: пророк Иезекииль и Даниил.

Инв. № ВОКМ 5042/7. © БУК Вологодской области «Вологодский государственный музей-заповедник»

6.2. Апостол Андрей. Фрагмент росписи северной стены четверика храма Рождества в г. Тотма.

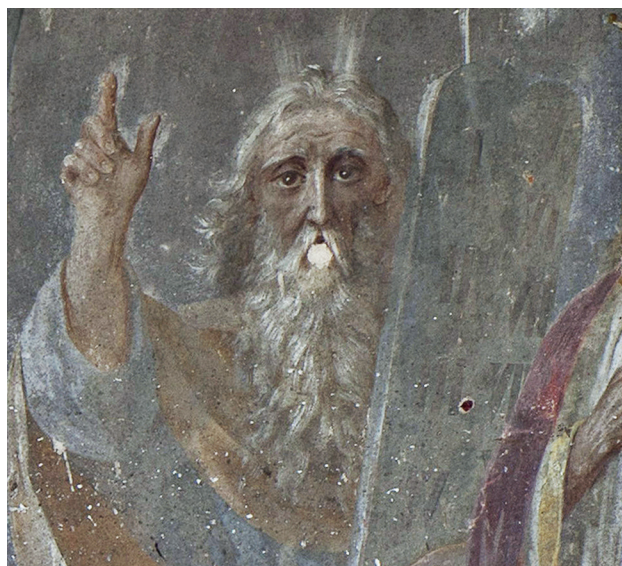
Фото М.Г. Рогозного

Fig. 6.

6.1. P.S. Tyurin. The Prophet Ezekiel. Sketch fragment: the Prophet Ezekiel and Daniel. Inv. no. BOKM 5042/7. © Vologda State Museum-Reserve

6.2. The Apostle Andrew. Fragment of the painting of the northern wall of the quadrangle of the Church of the Nativity in Totma.

Photo by M. Rogoznyi



Ил. 7.  
7.1. П.С. Тюрин. Пророк Моисей. Фрагмент росписи барабана Вознесенского собора Тотемского Спасо-Суморина монастыря.  
Фото А.В. Тарасовского

7.2. Пророк Исайя. Фрагмент росписи свода паперти храма Рождества в г. Тотма. Фото М.Г. Рогознього  
Fig. 7.

7.1. P.S. Tyurin. The Prophet Moses. Fragment of the painting of the tholobate of the Ascension Cathedral of Totma Spaso-Sumorin Monastery.  
Photo by A. Tarasovskii

7.2. The Prophet Isaiah. Fragment of the painting of the arch of the porch of the Church of the Nativity in Totma. Photo by M. Rogoznyi

ры пророков (Ил. 4). Из 16 фигур, выполненных на холсте масляными красками в полихромной манере, семь схожи по рисунку с гризайлями в храме Рождества.

Чтобы утвердиться в своем предположении, мы проделали следующую работу: в графическом редакторе эскиз Тюрин был обведен по контуру, затем этот рисунок наложен на изображение схожей фигуры из храма Рождества. В результате стало наглядно видно, что эскизы Тюрин практически полностью совпадают по рисунку с изображениями неизвестного художника в Христорождественском храме. Различия и небольшие изменения имеются лишь на отдельных фрагментах росписи. Так, к примеру, совмещения изображений Иоанна Предтечи показали незначительные отличия в расположении посоха и его обхвата рукой, небольшие изменения в складках одежды, разницу в положении правой руки. В изображениях Моисея, Давида, пророка Илии в храме Рождества также выявлены различия в движении рук, складок, размеров фигур. Тем не менее общий характер фигур бесспорно идентичен. Любопытны и «преображения» некоторых библейских героев. Так, изображение Захарии на эскизах Тюрин практически полностью совпадает с пророком Аароном в храме Рождества (Ил. 5), пророк Исайя стал Даниилом,

а пророк Иезекииль с небольшими изменениями — апостолом Андреем (Ил. 6).

Можно сравнить изображения пророка Исайи на своде паперти Рождественского храма с изображением пророка Моисея в барабане Вознесенского собора Спасо-Суморина монастыря (Ил. 7). Изображение Исайи в храме Рождества на первый взгляд схоже с изображением Моисея. Тем не менее при более детальном рассмотрении видны различия не только в рисунке, но и в стилистике. Жест руки Моисея, ее разворот — провозглашение. Образ фигуры могучий и спокойный, укрупненные глаза, тонко проработанные света на изображении волос и бороды пророка. Изображение Исайи более сглаженное, несмотря на то, что роспись расположена не так высоко. Рука Исайи имеет несколько иной ракурс. Указующий перст словно повелевает и наказывает. Глаза написаны более мелкого масштаба, однако это не влияет на их одухотворенность. Светово-теневая проработка волос отсутствует.

Интересно также, что сам Тюрин при выполнении росписей в Спасо-Суморинском монастыре не всегда точно придерживался своих эскизов. Сравнивая изображения Иоанна Предтечи, мы видим, что торс пророка на эскизе обнаженный, а на выполненной росписи в Вознесенском соборе Спасо-Суморина мона-



Ил. 8.

8.1. П.С. Тюрин. Пророк Иоанн Предтеча. Фрагмент эскиза: пророки Захария и Иоанн Предтеча. Инв. № ВОКМ 5042/6. © БУК Вологодской области «Вологодский государственный музей-заповедник»

8.2. П.С. Тюрин. Пророк Иоанн Предтеча. Фрагмент росписи барабана Вознесенского собора Тотемского Спасо-Суморина монастыря.

Фото А.В. Тарасовского

8.3. Пророк Иоанн Предтеча. Фрагмент росписи северной стены четверика храма Рождества в г. Тотма. Фото М.Г. Рогозного

Fig. 8.

8.1. P.S. Tyurin. The Prophet John the Baptist. Fragment of the sketch: the prophets Zechariah and John the Baptist.

Inv. no. BOKM 5042/6. © Vologda State Museum-Reserve

8.2. P.S. Tyurin. The Prophet John the Baptist. Fragment of the painting of the tholobate of the Ascension Cathedral of the Totem Spaso-Sumorin Monastery. Photo by A. Tarasovskii

8.3. The Prophet John the Baptist. Fragment of the painting of the northern wall of the quadrangle of the Church of the Nativity in Totma. Photo by M. Rogoznyi

стыря частично прикрыт власяницей. Фигура стала менее стройной, чем на подготовительном эскизе. Да и вообще фигуры пророков на росписях Тюрин более детализированны и проработанны в сравнении с эскизами, что совершенно естественно. В то же время в гризайли Христорожественской церкви на нас смотрит Иоанн Предтеча именно с тюринского эскиза, это хорошо видно не только по власянице и отсутствию проработки изображения, но и по общей пластике фигуры (Ил. 8).

Таким образом, можно говорить, что в основе росписи в храме Рождества были использованы именно эскизы Тюрин, выполненные для Спаса-Суморина монастыря. Казалось бы, вот она, разгадка авторства живописи, но не все так просто. Сравнивая монументальные росписи Тюрин с исследуемой живописью, нельзя не заметить различия как в общей стилистике, так и в манере исполнения. В Христорожественской церкви перед нами более мягкая свето-теневая растушевка форм, обобщенные силуэты с бо-

лее плавными очертаниями фигур, чем те, что мы видим в росписях барабана и купола Вознесенского собора. Можно, конечно, говорить об иных задачах, которые стояли перед художником при изображении скульптур. Но если обратиться к другим росписям Тюриня, а именно к живописи в храме Михаила Архангела в селе Архангельском Вологодской области, где также присутствует гризайль (под скульптуру), мы видим все те же корпусные свето-теневые мазки на фигурах святых и достаточно живую, виртуозную манеру письма. Еще одна удивительная особенность манеры художника — это большие живые глаза не только на изображении святых в монументальных росписях, но и на светских портретах в станковой живописи. Изображений таких глаз нет в Христорождественском храме. Стоит также отметить, что над головами святых отсутствуют изображения нимбов. Их нет ни на росписях Спасо-Суморина монастыря, ни на эскизах П.С. Тюриня, ни в храме Рождества.

Возникает вопрос: если не Тюрин, то что за художник работал над росписями в Христорождественской церкви, и кто воспользовался эскизами талантливого вологодского мастера? Были ли у него ученики? Выполнять монументальные росписи в храме одному художнику не под силу. Обычно всегда есть команда, которая понимает, что необходимо сделать, чувствует мастера, может выполнять не только подготовительные работы, но и писать орнаменты и фигуры. Документально известно о нескольких таких помощниках. Это послушник Спасо-Суморина монастыря Михаил Васильевич Молодцов, который обучался живописи во время работы с Тюриним в Вознесенском соборе, но сведения о нем малочисленны [Даен 2017: 91]. Также два художника, окончившие Академию Художеств в Петербурге — братья Александр и Иван Африкановичи Скрипицыны. «Иван Скрипицын, согласно документам, работал с Тюриним непосредственно в Вознесенском храме Спасо-Суморина монастыря, а Александр Скрипицын под его надзором выполнял росписи в храме Вознесения в селе Святогорье» [Даен 2017: 89]. Любопытный факт, что в селе Святогорье А. Скрипицын работал без Платона Семеновича, но лишь под его руководством. Так, в договоре на роспись храма значится: «Работа производится под временным, однако же, непосредственным надзором Академии Художеств Академика П.С. Тюриня, который имеет право от художника Скрипицына требовать какие-либо перемены композиции предмета или более строго-

го исполнения» [Даен 2017: 8]. Значит, тот факт, что ученики Тюриня могли выполнять росписи по его эскизам, уже не кажется чем-то невероятным.

Таким образом, предварительно можно предположить, что росписи в Христорождественском храме выполняли ученики Тюриня под его руководством, частично используя его эскизы. Почему остальные эскизы не были использованы, остается загадкой, как, впрочем, неизвестно и кто непосредственно выполнял всю работу. Принимал ли участие в росписях сам Тюрин? На этот вопрос пока нет ответа, но безусловно, такую возможность нельзя исключать. В любом случае невозможно представить себе ситуацию, что эскизы могли быть использованы при живом художнике без его личного согласия.

Необходимо продолжить дальнейшие исследования храма. Одна из основных задач — консервация росписей, а также физико-химические исследования живописи. Необходимо изучить технологию росписей, выполненных непосредственно самим вологодским мастером в храме Вознесения Спасо-Суморина монастыря, а также в храме Михаила Архангела в селе Архангельском. Если в Христорождественской церкви будут обнаружены схожие технологические особенности исполнения, это будет лишним доказательством в пользу школы П.С. Тюриня или Вологодского Рафаэля, как мы смеем его называть (у Рафаэля было немало учеников, каждый из которых писал в своей особенной манере, используя свои излюбленные материалы, тем не менее опираясь на эскизы великого мастера). Еще одна задача — работа в архивах и попытки выявить ранее неизвестные данные об истории храма.

Хотелось бы привлечь внимание общественности к монументальной живописи П.С. Тюриня, которая находится в крайне аварийном состоянии. Сохранившиеся росписи мастера необходимо в ближайшее время законсервировать, поскольку время неумолимо разрушает уникальную живопись (сказались годы, когда храмы стояли в запустении, постоянные перепады температур, влажность и механические повреждения во времена церковных гонений — все это неблагоприятно сказалось на сохранности уникального наследия вологодского Рафаэля). Художник по большей части известен своими станковыми полотнами, которые хранятся во многих музеях страны. Однако его путь как монументалиста и церковного мастера не менее важен в истории русского искусства XIX в.

И.Л. Будниченко, М.Г. Рогозный  
Предварительные исследования живописи Храма Рождества Христова в Тотьме.  
Загадки Вологодского Рафаэля

### **Благодарности**

Авторы выражают благодарность за предоставленные фотоматериалы сотрудникам Вологодского государственного музея-заповедника и фотографу А.В. Тарасовскому.

### **Список литературы**

- Григоров 1995. Григоров Д.А. Тотьма и ее окрестности // Тотьма: историко-литературный альманах. Вып. 1 / под ред. А.В. Камкина и др. Вологда: Русь, 1995. С. 119–287.
- Даен 2017. Даен М.Е. Академик живописи портретной и исторической Платон Семенович Тюрин. Вологда: Древности Севера, 2017. 215 с.
- Осколки времени... 2019. Осколки времени. Тотьма на фотографиях 1917–1953 годов: краеведческий альбом / отв. ред., сост. А.М. Новоселов. Вологда: Древности Севера, 2019. 255 с.
- Вологодские губернские... 1843. Прибавление. Губернские известия // Вологодские губернские ведомости. 1843. № 24. 241 с.
- Вологодские Епархиальные... 1874. Разные известия по епархии // Вологодские Епархиальные ведомости. 1874. № 24, декабрь. 397 с.

### **References**

- Daen, M.E., *Akademik zhivopisi portretnoi i istoricheskoi Platon Semenovich Tiurin*, Vologda: Drevnosti Severa Publ., 2017, 215 p., (In Russian).
- Grigorov, D.A., Tot'ma i ee okrestnosti, in: A.V. Kamkin et al. (eds.), *Tot'ma: istoriko-literaturnyi al'manakh*, iss. 1, Vologda: Rus' Publ., 1995, pp 119–287, (In Russian).
- Novoselov, A.M. (ed.), *Oskolki vremeni. Tot'ma na fotografiakh 1917–1953 godov: kraevedcheskii al'bom*, Vologda: Drevnosti Severa Publ., 2019, 255 p., (In Russian).
- Pribavlenie. Gubernskie izvestiia, *Vologodskie gubernskie vedomosti*, 1843, no. 24, 241 p., (In Russian).
- Raznye izvestiia po eparkhii, *Vologodskie Eparkhial'nye vedomosti*, 1874, no. 24, 397 p., (In Russian).

### **Сведения об авторах**

**Будниченко Инга Леонидовна**, художник-реставратор I категории, Лаборатория научной реставрации монументальной живописи, Государственный Эрмитаж (191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34)  
e-mail: budnichenko\_inga@inbox.ru  
ORCID iD: 0009-0004-0113-8842

**Рогозный Михаил Геннадьевич**, доцент, заведующий кафедрой живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)  
e-mail: rogozny-misha@mail.ru  
ORCID iD: 0000-0003-4996-8998

**Для цитирования:** Будниченко И.Л., Рогозный М.Г. Предварительные исследования живописи Храма Рождества Христова в Тотьме. Загадки Вологодского Рафаэля // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 45–56. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_45

### **About the authors**

**Budnichenko Inga L.**, artist-restorer of the 1st category, Laboratory for Scientific Restoration of Mural Painting, State Hermitage Museum (34, Dvortsovaya nab., Saint Petersburg, Russia 191186)  
e-mail: budnichenko\_inga@inbox.ru  
ORCID iD: 0009-0004-0113-8842

**Rogoznyi Mikhail G.**, Associate Professor, Head of the Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)  
e-mail: rogozny-misha@mail.ru  
ORCID iD: 0000-0003-4996-8998

**For citation:** Budnichenko, I.L., Rogoznyi, M.G., 'Preliminary Studies of the Paintings in the Church of the Nativity of Christ in Totma. The Enigmas of the Vologda Raphael', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 45–56. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_45



DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_57

*А.Р. Нуретдинова, Е.В. Струкова, А.Ю. Зотова*

## СВИНЦОВЫЕ ГРУЗИЛА ИЗ БОЛГАРА В СОБРАНИИ АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО МУЗЕЯ КАЗАНСКОГО ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА: ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ

В собрании Археологического музея Казанского университета хранятся средневековые свинцовые грузила с территории Болгарского городища. Анализ их формы и проблемы реставрации предметов представляют актуальную научную задачу.

По морфологическим признакам выделено 4 типа свинцовых грузил. Изделия из свинца — из самых уязвимых археологических экспонатов и требуют особых условий хранения и регулярного мониторинга. В 2019 г. на базе магистратуры по профилю «Реставрация историко-культурного наследия» в Институте международных отношений Казанского федерального университета удалось провести реставрационные мероприятия для 20 свинцовых грузиков из фондов Археологического музея Казанского федерального университета. На предметах наблюдаются признаки активной коррозии. Чтобы предотвратить дальнейшее разрушение, их необходимо стабилизировать и реставрировать.

**Ключевые слова:** Болгар, Археологический музей Казанского университета, свинец, грузила, пломба, электрохимическая обработка

*A.R. Nuretdinova, E.V. Strukova, A.Iu. Zotova*

## LEAD SINKERS FROM BOLGAR IN THE COLLECTION OF THE ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF KAZAN FEDERAL UNIVERSITY: THE EXPERIENCE OF RESTORATION

The collection of the Archaeological Museum of Kazan University contains medieval lead sinkers from the territory of the Bolgar settlement. The analysis of their shape and the problems of restoration of the objects represent an urgent scientific task. Based on morphological features, 4 types of lead sinkers have been identified. Lead items are among the most vulnerable archaeological artifacts and require special storage conditions and regular monitoring. In 2019, on the basis of a master's degree programme in the field of "Restoration of Historical and Cultural Heritage" at the Institute of International Relations of Kazan Federal University, it was possible to carry out restoration interventions for 20 lead sinkers with signs of active corrosion from the funds of the Archaeological Museum of Kazan Federal University in order to prevent their further destruction the sinkers need to be stabilized and restored.

**Keywords:** Bolgar, Archaeological Museum of Kazan University, lead, sinkers, seal, electrochemical treatment

### ВВЕДЕНИЕ

Свинцовые грузила (грузики, напрясла, пломбы) — довольно часто встречающаяся категория находок при раскопках средневековых памятников Поволжья. Известны они на территории Древней Руси, Средней Азии, Прибалтики, Белоруссии, Смоленщине [Олейников 2014: 189]. Однако до сих пор нет единого

мнения об их функциональном назначении. Обращаясь к изучению грузил, А.П. Смирнов отмечал, что «<...> они имеют самый различный вес и никакой закономерности в этом весе проследить нельзя», а отдельные весовые совпадения ученый объяснял тем, что «<...> напрясла вышли из одной литейной формы» [Смирнов 1951: 120]. Свое мнение об их назначении высказал Г.А. Фе-

доров-Давыдов: по его мнению, «оловянные кружки с дыркой» могли быть одним из заменителей денег в безмонетный период в Волжской Булгарии [Федоров-Давыдов 1987: 160].

Одна из последних работ, рассматривающих проблему функционального назначения свинцовых грузиков, — статья О.М. Олейникова, посвященная анализу 100 грузиков из раскопа Лукинский 2, заложенного на Торговой стороне Великого Новгорода [Олейников 2014]. В ней исследователь перечисляет все возможные гипотезы об использовании предметов: «Их считают пряслицами, пуговицами для грубой верхней одежды [Седова 1981: 158], разновесами, грузиками-пломбами, которые привешивались к связкам шкур и использовались в безмонетный период в товарно-денежном обращении [Мухамадиев 1983: 26; Валеев 1986: 110; Валеев 1995: 108; Хузин 2001: 239]. Есть предположения, что грузики могли использоваться как нагрудные украшения, крышечки для маленьких светильников, грузила для сетей, грузики для ткацких станков» [Олейников 2014: 189]. Однако проведенный анализ новгородских грузиков позволил автору сделать предположение об их использовании в домашнем ткацком ремесле.

Интересна находка стеклянного грузила черного цвета, выполненного литьем из содового стекла высокого качества, из Ново-Мордово (БГИАМЗ КП 538–34/184) [Валиулина 2015: 243]. На территории Болгара также обнаружены керамические и каменные формы для литья свинцовых грузиков [Археологические... 2012: 18; Полякова 1996: 159, Ил. 55].

### МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

В одной из коллекций Археологического музея Казанского университета представлено 29 грузиков, из которых 25 — свинцовые, остальные 4 — из медного сплава. Они происходят с территории Болгарского городища (Таблица 1). Данные предметы — случайные находки и относятся к коллекции под номером АКУ-229/49 «Великие Болгары, 1969 г.».

В 2019 г. в рамках практических занятий по цветному металлу на базе магистратуры по профилю «Реставрация историко-культурного наследия» в Институте международных отношений КФУ под руководством реставратора высшей категории С.Г. Буршневой удалось провести реставрационные мероприятия для 20 свинцовых грузиков из фондов Археологического музея КФУ. Оптико-микроскопическое исследование

экспонатов производилось с помощью стереомикроскопа Stemi 305 MAT с камерой ZEISS Axio в учебных лабораториях Института международных отношений КФУ.

### РЕЗУЛЬТАТЫ И ВЫВОДЫ

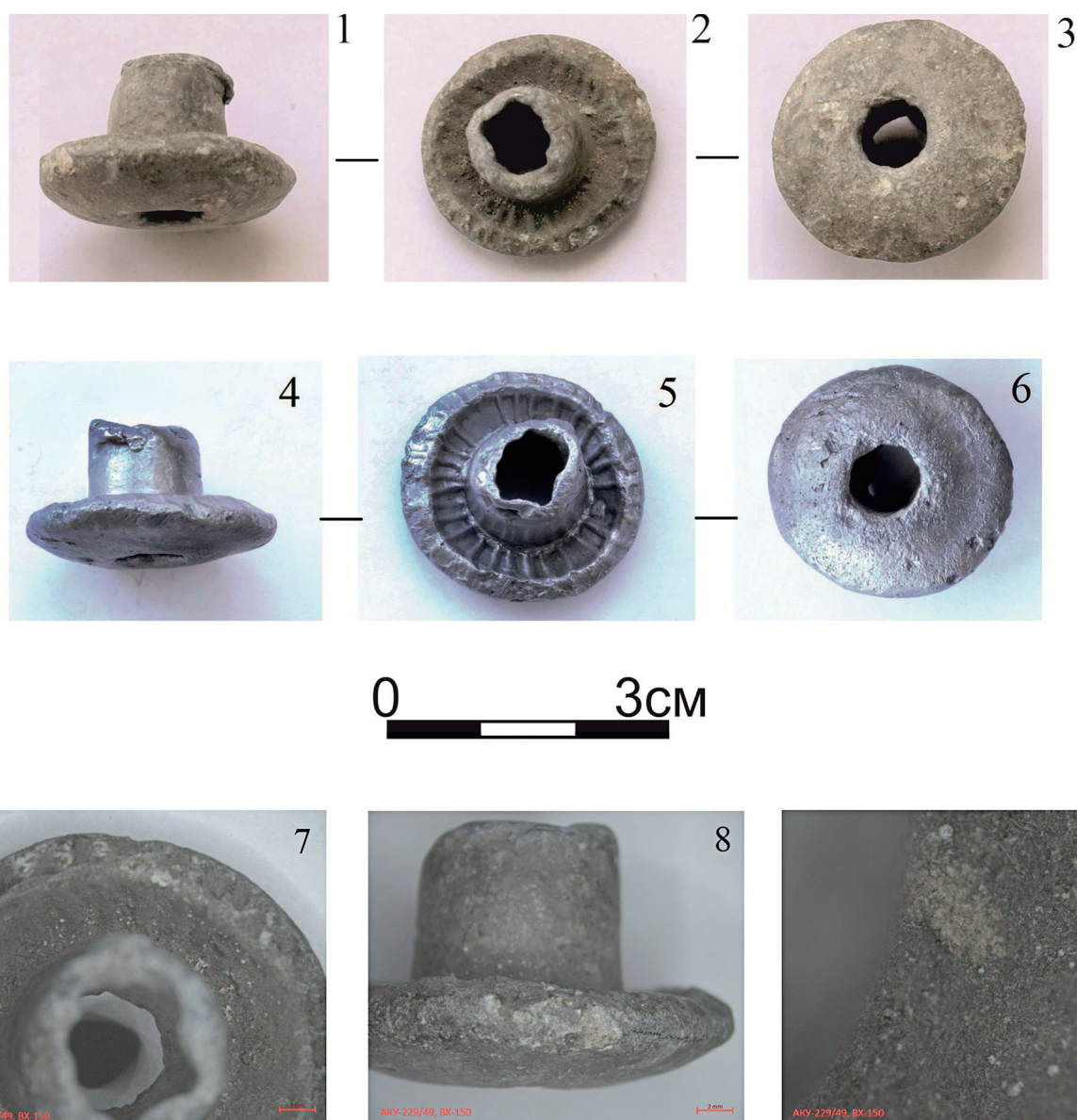
Впервые классификация болгарских свинцовых грузиков была предложена Г.Ф. Поляковой [Полякова 1996], по морфологическим признакам выделившей четыре отдела. К сожалению, не все грузики из коллекции представлены в типологии Поляковой. Поэтому, взяв за основу ее наработки, мы определили рабочую схему описания собрания. Надеемся, что в дальнейшем, с учетом новых поступлений, будет составлена полная классификация болгарских свинцовых грузиков.

Тип I — конусовидные, переход к втулке плавный. В коллекции представлено 2 экз. свинцовых (Ил. 2, 1–2), однако следует отметить, что в коллекции АКУ-229 «Великие Болгары, 1969 г.» также имеется 4 экз. из медного сплава (Ил. 2, 3–6), которые можно отнести к грузилам.

Тип II (Отдел В-III по типологии Г.Ф. Поляковой) — усеченно-конические с вогнутым верхним основанием, в центре которого расположена втулка, 7 экз. Орнаментация разнообразна: с вертикальными насечками на боковой поверхности и со штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (4 экз.; Ил. 2, 7–9, 11), со штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (1 экз.; Ил. 2, 12). У двух экземпляров орнамент не прослеживается. Возможно, это связано с мягкостью металла, благодаря которой орнамент мог «стереться» в период бытования (Ил. 2, 10; Ил. 3, 9).

Тип III — в виде кружка (4 экз.). Три грузила тонкие с вертикальными насечками на боковой поверхности и со штриховкой в виде расходящихся от центра лучей и рельефными треугольниками на верхнем основании (3 экз.; Ил. 2, 14–16) и 1 экз. с рельефными треугольниками на верхнем основании (1 экз.; Ил. 2, 13).

Тип IV (Отдел В-IV по типологии Г.Ф. Поляковой) — в виде тонкого кружка с валикообразным краем и вертикальной ножкой-втулкой в центре (12 экз.). Орнаментация представлена вертикальными насечками на боковой поверхности и штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (2 экз.; Ил. 3, 5; Ил. 3, 3), рельефными треугольниками на боковой поверхности и штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (1 экз.; Ил. 3, 13), рельефными треугольниками на верх-



Ил. 1. Свинцовое грузило (АКУ-229/49-16): 1–3 — до реставрации; 4–6 — после реставрации; 7–9 — макрофотографии. Фото А.Р. Нуретдиновой  
Fig. 1. Lead sinker (AKU-229/49-16): 1–3 — before restoration; 4–6 — after restoration; 7–9 — macro photographs. Photo by A. Nuretdinova

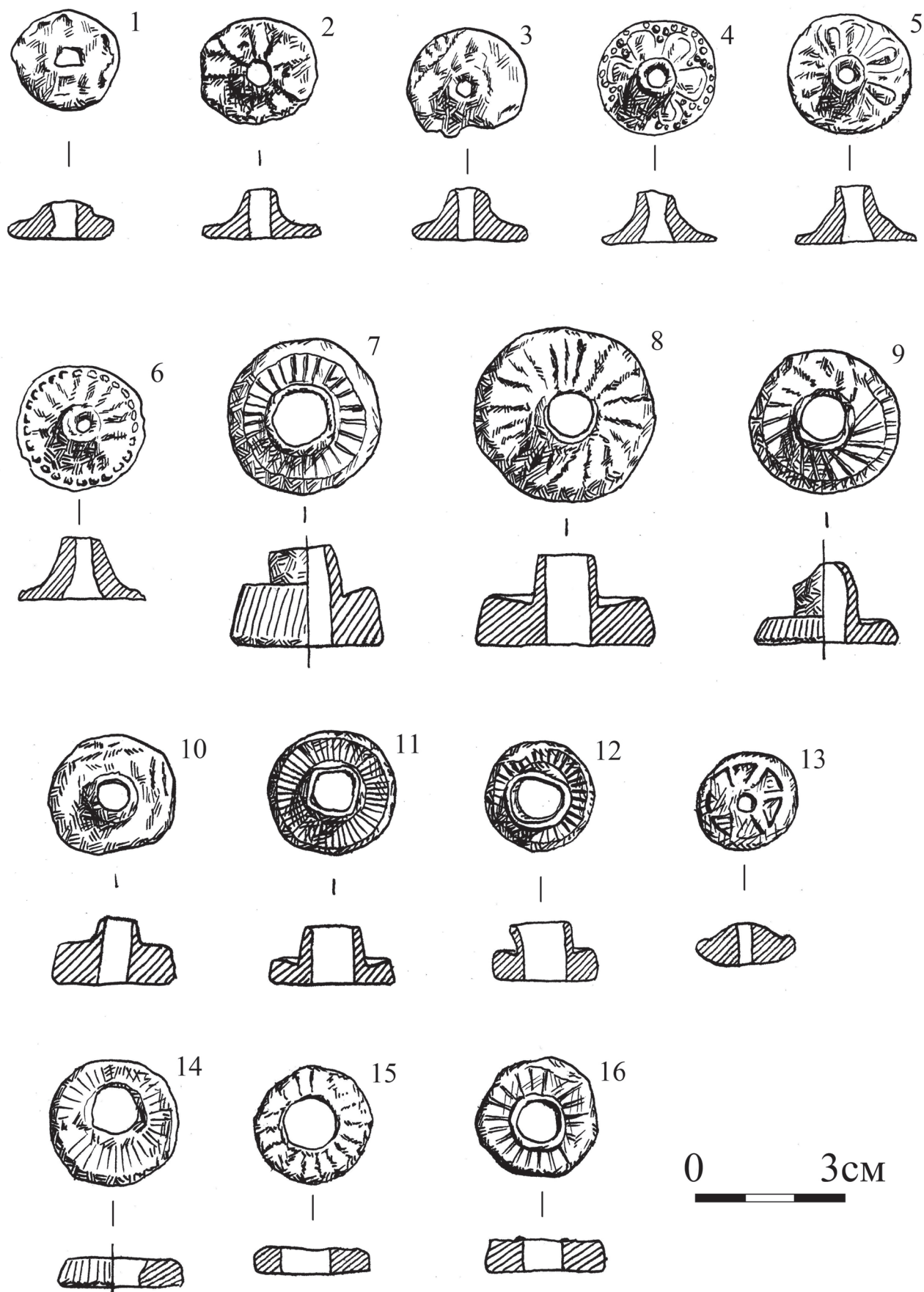
нем основании (1 экз.; Ил. 3, 1), вертикальными насечками на боковой поверхности и штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (1 экз.; Ил. 3, 4), штриховкой в виде расходящихся от центра лучей на верхнем основании (1 экз.; Ил. 3, 2), сочетанием линий и выпуклых точек (2 экз.; Ил. 3, 6; Ил. 3, 12), рельефными треугольниками на боковой поверхности и сочетанием точек и штриховки на верхнем основании (Ил. 3, 11), «пятиконечной звездой» (Ил. 3, 10). У 2 экз. из-за потертости поверхности орнамент не прослеживается (Ил. 3, 8; Ил. 3, 7).

Грузила — довольно часто встречающаяся категория индивидуальных находок на Болгарском городище. По небольшой выборке видно, что наиболее распространена круговая форма.

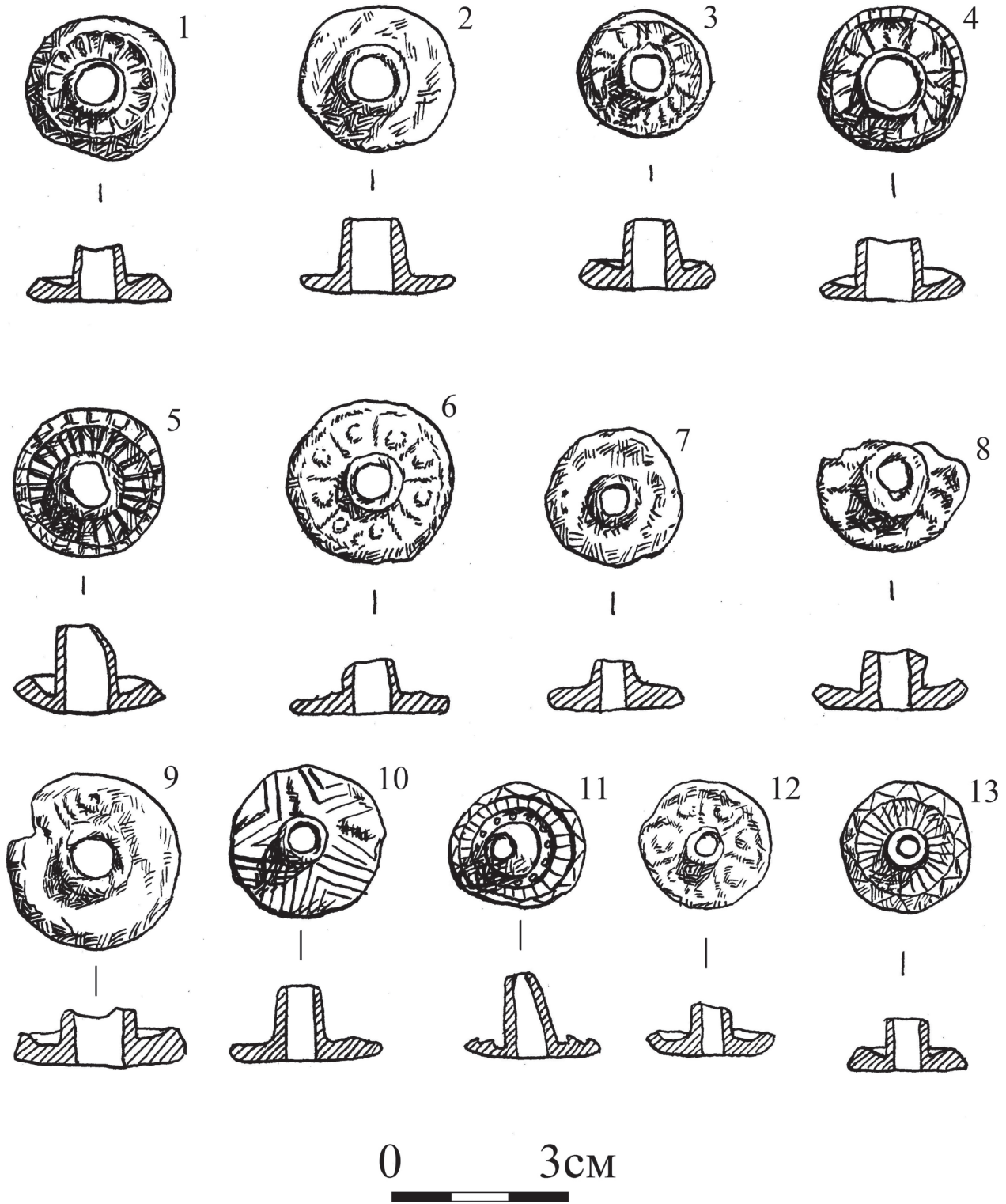
Все изделия имеют сквозное круглое отверстие в центре. При этом бо́льшая часть грузиков орнаментирована.

В связи с тем, что вопрос о функциональном назначении свинцовых грузил до сих пор открыт, для нас на сегодняшний день весьма актуальна проблема их сохранения для дальнейших исследований. Несомненно, будущие аналитические возможности и появление нового контекста помогут раскрыть все источники возможности данной категории находок, однако необходимо, чтобы экспонаты не утратили научную информацию из-за разрушительных факторов окружающей среды.

Основанием для реставрации свинцовых грузил послужило обнаружение белых рыхлых



Ил. 2. Свинцовые грузила. Художник А.Р. Хисамова  
 Fig. 2. Lead sinkers. Artist A. Khisamova



Ил. 3. Свинцовые грузила. Художник А.П. Хисамова  
Fig. 3. Lead sinkers. Artist A. Khisamova

Таблица 1. Свинцовые грузила из фондов Археологического музея КФУ  
Table 1. Lead sinkers from the funds of the Archaeological Museum of Kazan Federal University

№ п/п	Шифр	Наименование	Размеры, см				Реставрация	Примечание	Иллюстрация
			выс.	диам. нижн. основания	диам. верхн. основания	диам. втулки или отверстия			
1	АКУ-229/49-1	Грузило свинцовое, Тип II	2,05	3,15	2,6	1,45	+		Ил. 1.7
2	АКУ-229/49-2	Грузило свинцовое, Тип IV	0,95	2,65	2,5	1,1-1,2	+	фрагментарная сохранность	Ил. 2.8
3	АКУ-229/49-3	Грузило свинцовое, Тип II	1,8	3,6	3,15	1,15-1,2	+		Ил. 1.8
4	АКУ-229/49-4	Грузило свинцовое, Тип III	0,6	2,55	2,45	1	-		Ил. 1.14
5	АКУ-229/49-5	Грузило свинцовое, Тип I	0,75	1,95-2,15	-	0,9-0,95	-		Ил. 1.1
6	АКУ-229/49-6	Грузило свинцовое, Тип IV	1,15	2,25-2,3	2,05	1	+		Ил. 2.3
7	АКУ-229/49-7	Грузило свинцовое, Тип IV	0,9	2,35-2,4	2,35-2,4	0,9	+		Ил. 2.7
8	АКУ-229/49-8	Грузило свинцовое, Тип II	1,65	2,8	2,4-2,55	1,3	+		Ил. 1.9
9	АКУ-229/49-9	Грузило свинцовое, Тип I	1,15	2,1-2,35	2,1-2,35	0,95	+		Ил. 1.2
10	АКУ-229/49-10	Грузило свинцовое, Тип IV	1,05	2,5	2,2-2,25	1,25	+		Ил. 2.4
11	АКУ-229/49-11	Грузило свинцовое, Тип III	0,7	2,4-2,5	2,4-2,5	0,85	+		Ил. 1.16
12	АКУ-229/49-12	Грузило свинцовое, Тип III	0,55	2,25-2,3	2,25-2,3	0,95	+		Ил. 1.15
13	АКУ-229/49-13	Грузило свинцовое, Тип IV	1	2,4-2,55	2-2,1	0,95	+		Ил. 2.1
14	АКУ-229/49-14	Грузило свинцовое, Тип IV	1,3	2,6-2,75	2,6-2,75	1,25	+		Ил. 2.2
15	АКУ-229/49-15	Грузило свинцовое, Тип IV	0,95	2,75-2,9	2,6	1,05	+		Ил. 2.6
16	АКУ-229/49-16	Грузило свинцовое, Тип IV	1,55	2,55-2,7	2,1	1,25	+		Ил. 2.5
17	АКУ-229/49-17	Грузило свинцовое, Тип IV	1	2,1	1,7	0,8	+		Ил. 2.13
18	АКУ-229/49-18	Грузило свинцовое, Тип II	1,15	2,55	2,45	1,25-1,3	+		Ил. 1.11
19	АКУ-229/49-19	Грузило свинцовое, Тип II	1,4	2,4-2,55	2,05-2,4	1	+		Ил. 1.10
20	АКУ-229/49-20	Грузило свинцовое, Тип II	1,2	2,2-2,25	2	1,2-1,25	+	втулка деформирована	Ил. 1.12
21	АКУ-229/49-21	Грузило свинцовое, Тип IV	1,4	2,15-2,3	2,15-2,3	0,75	+	деформация, разрыв металла	Ил. 2.11
22	АКУ-229/49-22	Грузило свинцовое, Тип III	0,85	2	2	0,4-0,5	+		Ил. 1.13
23	АКУ-229/49-23	Грузило свинцовое, Тип IV	1,35	2,6-2,65	2,6-2,65	0,8	-		Ил. 2.10
24	АКУ-229/49-24	Грузило свинцовое, Тип IV	1	2,2-2,25	2,2-2,25	0,8	-		Ил. 2.12
25	АКУ-229/49-25	Грузило свинцовое, Тип II	0,9	3	2,7	1,7	-	втулка обломана	Ил. 2.9
26	АКУ-229/49-26	Грузило из медного сплава, Тип I	1,3	2,5	-	0,85	-		Ил. 1.6
27	АКУ-229/49-27	Грузило из медного сплава, Тип I	1,2	2,4	2,4	0,7	-		Ил. 1.5
28	АКУ-229/49-28	Грузило из медного сплава, Тип I	1,2	2,3	-	0,85	-		Ил. 1.4
29	АКУ-229/49-29	Грузило из медного сплава, Тип I	1,25	2,35	-	0,95	-		Ил. 1.3

пятен, свидетельствующих о наличии активной коррозии, а также общие и локальные пылевые и органические загрязнения (Ил. 1, 1–3, 7–9). Чтобы предотвратить дальнейшее разрушение, было необходимо провести ряд реставрационных мероприятий.

Археологические предметы из свинца, как правило, покрыты наслоениями, состоящими из карбоната свинца, иногда основного карбоната, с примесью окислов свинца и хлорида. Довольно часто коррозионный слой имеет больший объем, чем здоровый металл, поэтому форма предмета искажается и на предмете появляются микротрещины [Шемаханская 1989: 101]. Разрушения свинца начинаются с пребывания на воздухе. Соединяясь с кислородом, свинец дает окись PbO, которая заметна почти на всех свинцовых предметах в виде белой пленки. Углекислота, содержащаяся в воздухе, действует особенно сильно. Результат сложного окислительного процесса — белое вещество, т. н. свинцовые белила, состоящие из углекислого свинца и гидрата окиси свинца [Цыбульская и др. 2012: 30].

Удаление слоев коррозионных минералов механическим способом не подходит для изделий из свинца, поскольку, во-первых, это очень мягкий металл и его поверхность легко может быть повреждена более твердым инструментом. Во-вторых, продукты коррозии свинца вредны для человека и при механической расчистке могут попадать в органы дыхания даже при наличии маски. Поэтому свинцовые предметы, покрытые толстым слоем плотных продуктов коррозии, очищают с помощью реактивов химическим, электролитическим или электрохимическим восстановлением [Шемаханская 1989: 102; Шемаханская 2015: 219–221; Кирьянов 1960: 67]. Для работы с нашими экспонатами была выбрана методика двухэтапного электрохимического восстановления. Программа реставрационных мероприятий для этих изделий была утверждена художником-реставратором высшей категории Государственного Эрмитажа, руководителем практических занятий по цветному металлу в Институте международных отношений КФУ С.Г. Буршневой.

Таким образом, 20 свинцовых пломб, поступивших на реставрацию, подверглись электрохимической очистке, проведенной в два этапа:

*Этап 1.* На дно керамической емкости выложили толстый слой гранулированного цинка. На него поместили свинцовые предметы, на которые затем положили второй слой гранулиро-

ванного цинка таким образом, чтобы он полностью покрывал предметы, не оставляя свободной поверхности. После этого емкость была заполнена водным 5% раствором гидроксида натрия так, чтобы верхний слой цинка находился ниже уровня раствора. Для ускорения реакции мы воспользовались электрической плиткой с закрытой спиралью. С ее помощью емкость подогревалась на небольшом огне в течение 15 мин. После уменьшения интенсивности выделения пузырьков газа в процессе электрохимической реакции посуда была закрыта крышкой, снята с плитки и оставлена на 20 мин. Процедура повторялась несколько раз с заменой раствора на свежий. Между погружениями свинцовый предмет промывался в проточной воде — размягченные продукты коррозии убирались щеткой.

*Этап 2.* На втором этапе мы снова поместили предметы в гранулированный цинк вышеописанным способом. Однако на этот раз использовался не раствор едкого натра, а водный 10% раствор серной кислоты. На этом этапе подогрев не использовался — наполненную раствором емкость оставили до полного прекращения выделения пузырьков газа. После окончания реакции предметы извлекались и промывались проточной водой. Незначительные локально расположенные остатки продуктов коррозии удалялись щетинной щеткой в процессе промывки. Процедура так же повторялась несколько раз: отработанный (прореагировавший) водный 10% раствор серной кислоты заменялся на свежий. Отсутствие реактивов определялось с помощью индикаторной бумаги. Необходимо заметить, что при работе с разными реактивами использовались разные гранулы цинка — одни применялись при работе со щелочью, другие — при работе с кислотой.

После завершения электрохимической очистки поверхность предметов была обработана щетинной щеткой под струей воды, затем промывка в проточной воде продолжалась до полного удаления реактивов. Отсутствие реактивов определялось с помощью индикаторной бумаги.

После осуществления двух этапов электрохимической обработки с последующей промывкой все предметы необходимо было тщательно высушить. Существуют разные способы просушивания предметов после влажной обработки. Это может быть сушка на открытом воздухе, просушивание в сушильном шкафу или обезвоживание с помощью, например, ацетона или этанола. Поскольку для свинцовых изделий сушка на воздухе опасна (нет гарантии, что в процессе

просушивания влажный металл не начнет снова вступать в реакцию с окружающей средой и заново образовывать оксиды и гидроксиды), то был выбран метод обезвоживания путем погружения в этиловый спирт. Предметы уложили в химически нейтральный контейнер с плотно закрывающейся крышкой, затем контейнер был наполнен этанолом таким образом, чтобы все предметы оказались погружены в него полностью. Через час этанол был заменен на свежий и оставлен еще на час. Всего таким образом было произведено две этаноловых ванны.

Последним шагом в череде реставрационных мероприятий, направленных на реставрацию и сохранение свинцовых предметов, стала консервация, т. е. нанесение защитного покрытия. В качестве консервационного материала использовалась восковая композиция на основе синтетического микрокристаллического воска и парафина<sup>1</sup>, который наносился на поверхность щетинной щеткой, а затем мягкой тканью растирался до образования равномерного тонкого матирующего слоя.

<sup>1</sup> Состав: микрокристаллический воск — 100 г., парафин — 25 г., уайт-спирит — 300 г.

## ВЫВОДЫ

В результате проведенных реставрационных мероприятий предметы очищены от общих и локальных пылевых и органических загрязнений (Ил. 1, 4–6). Также нейтрализованы опасные очаги активной коррозии с сопутствующим удалением продуктов коррозии свинца, искажающих внешний вид реставрируемых предметов, что предотвращает дальнейшее разрушение экспонатов. Консервирующее покрытие, в свою очередь, обеспечит дальнейшее безопасное хранение и экспонирование памятников.

Основной задачей реставраторов является сохранение музейных экспонатов для следующих поколений. Благодаря практическим занятиям по цветному металлу на базе магистратуры по профилю «Реставрация историко-культурного наследия» в Институте международных отношений КФУ нам удалось изучить и провести консервационно-реставрационные работы для 20 свинцовых грузил из фондов Археологического музея КФУ, находящихся в аварийном состоянии. Это поможет сохранить предметы для дальнейшего фондового хранения и изучения специалистами в будущем.

## Список сокращений

ГИМ — Государственный исторический музей

ИА — Институт археологии

ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН Татарстана — Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Татарстана

КФУ — Казанский (Приволжский) федеральный университет

## Список литературы

- Археологические...* 2012. Археологические исследования 2011 г.: Болгар и Свияжск / Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан. Казань: [б. и.], 2012. 36 с.
- Валеев 1986. Валеев Р.М. Торговые связи Волжской Булгарии и Руси в домонгольский период (X–XIII вв.) // Волжская Булгария и Русь: К 1000-летию русско-булгарского договора: сб. ст. / отв. ред. А.Х. Халиков. Казань: ИЯЛИ, 1986. С. 20–37.
- Валеев 1995. Валеев Р.М. Волжская Булгария: торговля и денежно-весовые системы IX — начала XIII веков. Казань: Фест, 1995. 157 с.
- Валиулина 2015. Валиулина С.И. Средневековое исламское стекло в Восточной Европе // Стекло Восточной Европы с древности до начала XX века / отв. ред. П.Г. Гайдуков. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 236–261.
- Кириянов 1960. Кириянов А.В. Реставрация археологических предметов. М.: АН СССР, 1960. 96 с.
- Коваль 2013. Коваль В.Ю. Торговый инвентарь из раскопок базара середины XIV века в Болгаре // Поволжская Археология. 2013. № 4 (6). С. 9–33. DOI: 10.24852/ра2013.4.6.9.33
- Мухамадиев 1983. Мухамадиев А.Г. Булгаро-татарская монетная система XII–XV вв. / отв. ред. Г.А. Федоров-Давыдов. М.: Наука, 1983. 165 с.
- Олейников 2014. Олейников О.М. К вопросу о назначении свинцовых грузиков X–XV вв. // Краткие сообщения Института археологии / ИА РАН; гл. ред. Н.А. Макаров. М.: Языки славянской культуры, 2014. Вып. 232. С. 189–194.



- Полякова 1996. Полякова Г.Ф. Изделия из цветных и драгоценных металлов // Город Болгар: Ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков / отв. ред. Г.А. Федоров-Давыдов. Казань: ИЯЛИ, 1996. С. 154–257.
- Седова 1981. Седова М.В. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.) / отв. ред. Б.А. Колчин. М.: Наука, 1981. 196 с.
- Смирнов 1951. Смирнов А.П. Волжские булгары. М.: ГИМ, 1951. 277 с. (Труды Государственного исторического музея. Вып. 19).
- Федоров-Давыдов 1987. Федоров-Давыдов Г.А. Денежное дело и денежное обращение Болгара // Город Болгар: Очерки истории и культуры / отв. ред. Г.А. Федоров-Давыдов. М.: Наука, 1987. С. 159–205.
- Хузин 2001. Хузин Ф.Ш. Булгарский город в X — начале XIII вв. Казань: Мастер-Лайн, 2001. 480 с.
- Цыбульская и др. 2012. Цыбульская О.Н., Буравлев И.Ю., Юдаков А.А., Никитин Ю.Г. Сохранение археологического металла: учебное пособие. Владивосток: Дальнаука, 2012. 90 с.
- Шемаханская 1989. Шемаханская М.С. Реставрация металла. Методические рекомендации / ВНИИР. М.: [б. и.], 1989. 155 с.
- Шемаханская 2015. Шемаханская М.С. Металлы и вещи. История. Свойства. Разрушение. Реставрация. М.: Индрик, 2015. 288 с.
- References**
- Arkheologicheskie issledovaniia 2011 g.: Bolgar i Sviiazshsk*, Sh. Marjani Institute of History of Tatarstan Academy of Sciences, Kazan, 2012, 36 p., (In Russian).
- Fedorov-Davydov, G.A., Denezhnoe delo i denezhnoe obrashchenie Bolgara, in: G.A. Fedorov-Davydov (ed.), *Gorod Bolgar: Ocherki istorii i kul'tury*, Moscow: Nauka Publ., 1987, pp. 159–205, (In Russian).
- Khuzin, F.Sh., *Bulgarskii gorod v X — nachale XIII vv.*, Kazan: Master-Lain Publ., 2001, 480 p., (In Russian).
- Kir'ianov, A.V., *Restavratsiia arkheologicheskikh predmetov*, Moscow: AN SSSR Publ., 1960, 96 p., (In Russian).
- Koval', V.Iu., 'Torgovyi inventar' iz raskopok bazara serediny XIV veka v Bolgare [Stock-in-Trade Items from a Mid-14th-Century Marketplace Excavated on the Bolgar City], *Povolzhskaia Arkheologiya* [The Volga River Region Archaeology], 2013, no. 4 (6), pp. 9–33, (In Russian). DOI: 10.24852/pa2013.4.6.9.33
- Mukhamadiev, A.G., *Bulgaro-tatarskaia monetnaia sistema XII–XV vv.*, G.A. Fedorov-Davydov (ed.), Moscow: Nauka Publ., 1983, 189 p., (In Russian).
- Oleinikov, O.M., K voprosu o naznachenii svintsovykh gruzikov X–XV vv. [On the Function of Lead Weights in the 10th–15th Centuries], in: N.A. Makarov (ed.), *Kratkie soobshcheniia Instituta arkheologii* [Brief Communications of the Institute of Archaeology], Institute of Archaeology of the RAS, Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2014, iss. 232, pp. 189–194, (In Russian).
- Poliakova, G.F., Izdeliia iz tsvetnykh i dragotsennykh metallov, in: G.A. Fedorov-Davydov (ed.), *Gorod Bolgar: Remeslo metallurgov, kuznetsov, liteishchikov*, Kazan: IYaLI Publ., 1996, pp. 154–268, (In Russian).
- Sedova, M.V., *Iuvelirnye izdeliia drevnego Novgoroda (X–XV vv.)*, B.A. Kolchin (ed.), Moscow: Nauka Publ., 1981. 196 p., (In Russian).
- Shemakhanskaia, M.S., *Metally i veshchi: svoistva, razrushenie, restavratsiia*, Moscow: Indrik Publ., 2015, 288 p., (In Russian).
- Shemakhanskaia, M.S., *Restavratsiia metalla. Metodicheskie rekomendatsii*, All-Union Scientific Institute for Restoration, Moscow, 1989, 155 p., (In Russian).
- Smirnov, A.P., *Volzhskie bulgary*, Moscow: GIM Publ., 1951, 277 p., (In Russian).
- Tsybul'skaia, O.N., Buravlev, I.Iu., Iudakov, A.A., Nikitin, Iu.G., *Sokhranenie arkheologicheskogo metalla*, Vladivostok: Dal'nauka Publ., 2012, 90 p., (In Russian).
- Valeev, R.M., Torgovye sviazi Volzhskoi Bulgarii i Rusi v domongol'skii period (X–XIII vv.), in: A.Kh. Khalikov (ed.), *Volzhskaia Bulgariia i Rus': K 1000-letiiu rusko-bulgarskogo dogovora*, Kazan: IYaLI Publ., 1986, pp. 20–37, (In Russian).
- Valeev, R.M., *Volzhskaia Bulgariia: torgovlia i denezhno-vesovye sistemy IX — nachala XIII vekov*, Kazan: Fest Publ., 1995, 157 p. (In Russian).
- Valiulina, S.I., Srednevekovoe islamskoe steklo v Vostochnoi Evrope, in: P.G. Gaidukov (ed.), *Steklo Vostochnoi Evropy s drevnosti do nachala XX veka*, Saint Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2015, pp. 236–261, (In Russian).

---

### **Сведения об авторах**

**Нуретдинова Алсу Ренатовна**, главный хранитель фондов Археологического музея Института международных отношений, Казанский (Приволжский) федеральный университет (420008, Казань, Кремлевская ул., 18)

e-mail: alsu.nuretdinova@rambler.ru

ORCID iD: 0000-0003-0109-6465

**Струкова Екатерина Валериевна**, художник-реставратор I категории, Отдел научной реставрации Государственного музея-заповедника «Херсонес Таврический» (299045, Севастополь, Древняя ул., 1)

e-mail: Strukova76@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-2634-1626

**Зотова Анна Юрьевна**, магистр истории искусств (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: limonnye.dolky@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8373-4880

**Для цитирования:** Нуретдинова А.Р., Струкова Е.В., Зотова А.Ю. Свинцовые грузила из Болгара в собрании археологического музея Казанского Федерального университета: опыт реставрации // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 57–66. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_57

### **About the authors**

**Nuretdinova Alsou R.**, Chief Curator of the Funds of the Archaeological Museum of the Institute of International Relations, Kazan (Volga Region) Federal University (18, Kremlyovskaya ul., Kazan, Republic of Tatarstan, Russia 420008)

e-mail: alsu.nuretdinova@rambler.ru

ORCID iD: 0000-0003-0109-6465

**Strukova Ekaterina V.**, art restorer of the 1st category, Department of Scientific Conservation of the State Museum-Reserve of Tauric Chersonese (1, Drevnyaya ul., Sevastopol, Russia 299045)

e-mail: Strukova76@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-2634-1626

**Zotova Anna Iu.**, MA student in art history (Saint Petersburg, Russia)

e-mail: Strukova76@mail.ru

ORCID iD: 0000-0002-2634-1626

**For citation:** Nuretdinova, A.R., Strukova, E.V., Zotova, A.Iu., 'Lead Sinkers from Bolgar in the Collection of the Archaeological Museum of Kazan Federal University: The Experience of Restoration', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 47–66. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_57

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_67

С.А. Севастьянова

## ФОТОГРАФИЯ Л.С. ГОРОДЕЦКОГО «СЕМЬЯ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА КОНСТАНТИНОВИЧА» ИЗ СОБРАНИЯ ГМЗ «ПАВЛОВСК»: ИЗУЧЕНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ

Представляет интерес история и опыт реставрации коллодионного отпечатка «Семья великого князя Константина Константиновича в Библиотеке Марии Федоровны в Павловском дворце», выполненная в 1909 г. фотографом Люцианом Станиславовичем Городецким. При поступлении в реставрацию фотография была наклеена на картон. Она заметно потеряла контрастность, появились пятна различного происхождения, расслоения и повреждения фотослоя. Бумага фотографии и картона с разрывами, изломами и утратами. С оборотной стороны верхний слой картона сорван, поверхность покрыта слоем клея и содержит надпись графитом, написанную поверх клеевого слоя. В процессе реставрации проведены исследования, затем поверхность обеспылена, картон расслоен так, чтобы сохранить слой с надписью графитом, после чего картон постепенно утоньшен. Ослаблено пожелтение и пятна, укреплены разрывы, изломы, восполнены утраты, фотография дублирована и отпрессована, тонирована. По завершению реставрации выполнено тонирование акварельными красками и монтирование с использованием картона архивного качества.

Фотоархив великокняжеской семьи не сохранился в стенах дворца, современный фонд фотографий сформировался в послевоенные годы. Пополнение собрания изображениями владельцев дворца — несомненная удача, а успешно проведенная реставрация фотографии позволила дать ей вторую жизнь. Экспонат занял достойное место в коллекции и был представлен на выставке «Дары ВТБ» в залах Павловского музея.

**Ключевые слова:** Государственный музей-заповедник «Павловск», великий князь Константин Константинович, великая княгиня Елизавета Маврикиевна, Сергей Иванович Феоктистов, коллодионный отпечаток, реставрация, хранение

S.A. Sevastianova

## LUCIAN GORODETSKY'S PHOTOGRAPH OF THE FAMILY OF GRAND DUKE KONSTANTIN KONSTANTINOVICH FROM THE COLLECTION OF PAVLOVSK STATE MUSEUM RESERVE: STUDY AND RESTORATION

The article examines the history and experience of restoration of the collodion print *The Family of Grand Duke Konstantin Konstantinovich in the Library of Maria Feodorovna in Pavlovsk Palace* made in 1909 in the studio of photographer Lucian Stanislavovich Gorodetsky. The spouse of the Grand Duke, Elizabeth Mavrikiyevna, presented the family photograph with her autograph to one of the representatives of the Feoktistov family who served at the court of Grand Duke Konstantin Konstantinovich. Upon admission to restoration the photograph was pasted on cardboard. The photograph had noticeably lost contrast, had stains and spots of various origins, delaminations and damage to the photo layer. The paper of the photograph and the cardboard had tears, fractures and losses. On the reverse side, the top layer of the cardboard was missing, the surface was covered with a layer of glue and contained an inscription in graphite written on top of the adhesive layer. During restoration investigations were carried out, then the surface was made dust-free, the cardboard was layered so as to preserve the layer with the graphite inscription, then the cardboard was gradually thinned. The yellowing and the spots and stains were weakened, the gaps and fractures were strengthened, the losses were filled, the photograph was duplicated and pressed, then

tinted. Upon the completion of restoration, tinting with watercolour paints and mounting using archival quality cardboard were performed. The photo archive of the family of the Grand Duke did not survive within the walls of the palace, the modern fund of photographs was formed in the post-war years. Making the collection complete with the images of the owners of the palace is an undoubted success, and the successful restoration of the photograph allowed to give it a second life. The exhibit took its rightful place in the collection and was presented at the exhibition “Gifts of VTB” in the halls of the Pavlovsk Museum.

**Keywords:** Pavlovsk State Museum Reserve, Grand Duke Konstantin Konstantinovich, Grand Duchess Elizabeth Mavrikiievna, Sergey Ivanovich Feoktistov, collodion print, restoration, storage

Фотография Л.С. Городецкого<sup>1</sup> «Семья великого князя Константина Константиновича в Библиотеке Марии Федоровны в Павловском дворце» (Ил. 1, 2) была приобретена в 2016 г. на средства банка ВТБ у Е.С. Смирновой, дочери бывшего повара Павловского дворца Сергея Ивановича Феоктистова, служившего при дворе великого князя Константина Константиновича. Великая княгиня Елизавета Маврикиевна подарила семейную фотографию со своим автографом одному из представителей семьи Феоктистовых [Саламатова 2020: 3–16].

Фотография датируется 23 апреля (6 мая) 1909 г. В этот день: «Именины нашего Георгия, Мама́ и Императрицы. Обедню в Царском стояли наверху. Завтрак на круглых столах в самой большой зале. Погода холодная. — В Павловске, в кабинете Имп[ератрицы] Марии Федоровны снимались всей семьей группой у царскосельск[ого] фотографа Городецкого» [Дневник... 2015: 55], — так записано в дневнике великого князя Константина Константиновича. Изображены в верхнем ряду слева направо: князя Гавриил, Константин, Иоанн Константиновичи, великая княгиня Елизавета Маврикиевна, великий князь Константин Константинович с княжной Верой Константиновной на руках, княжна Татьяна Константиновна; сидят на полу слева направо: князя Игорь, Георгий и Олег Константиновичи. В верхнем левом углу — автограф великой княгини Елизаветы Маврикиевны: «1909».

Данная фотография — коллодионный отпечаток, фотослой имеет характерный синеватый отлив, некоторые отличительные дефекты — мелкие царапины поверхности. Вероятно, это пробный отпечаток, так как заметно нарушение экспозиции, а недостаточная промывка вызвала

появление неравномерных пятен. Фотография наклеена на бурый картон, так как фотобумага достаточно тонка и склонна к скручиванию. Коллодионная печать широко применялась со второй половины XIX в. В данной технике в качестве основы подразумевается не стекло, а бумага. Основа снимка трехслойная: кроме бумаги и верхнего слоя коллодия присутствует промежуточный бабитовый слой, придававший поверхности дополнительную гладкость и белизну [Стратегия сохранения... 2002: 13].

Фотография при поступлении в реставрацию была сильно повреждена (Ил. 3). С оборотной стороны верхний слой картона неравномерно сорван, по углам расслоения картона, деформации слоев. Поверхность покрыта неравномерным слоем клея, поверх которого неразборчивая надпись графитом, возможно, владельческая (Ил. 4). Фотография и картон сильно деформированы, механически повреждены: по краям многочисленные изломы, разрывы, в нижних углах утраты (Ил. 5), по гребням изломов, краям разрывов картона и фотографии расслоения и потертости фотослоя. Поверхность фотографии слегка запылена, заметно потеряла контрастность, пожелтела, на ней образовались пятна различного происхождения. Вдоль левого края и в верхней левой четверти фотографии — бурые следы водяных затеков, насыщенность которых вызвана миграцией желтизны из картона, наклеенного с тыльной стороны. В верхней правой четверти пометка черными чернилами «1909» рукой Елизаветы Маврикиевны (Ил. 6).

В процессе реставрации были проведены исследования: поверхность фотослоя исследована под микроскопом, проведено определение техники фотопечати, выполнено определение рН картона, водостойкости пометки чернилами на лицевой стороне. Проверка техники подтвердила визуальное исследование — коллодионный отпечаток, рН картона низкий — 4,5, пометка чернилами водостойкая.

<sup>1</sup> Фотограф Люциан Станиславович Городецкий — с 1894 г. поставщик Двора Его Императорского Высочества великого князя Владимира Александровича и великой княгини Марии Павловны. Известен как автор многочисленных фотографий великих князей и княгинь, автор репортажной съемки. Владелец фотоателье в Царском Селе на Московской ул., 21 (ранее принадлежало В. Лапте). [Плауде 2013: 385].



Ил. 1. Семья великого князя Константина Константиновича в Библиотеке Марии Федоровны в Павловском дворце. 1909 г. Фото Л.С. Городецкого. Государственный музей-заповедник «Павловск», Санкт-Петербург. Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом свете. Фото Г.А. Красноперовой  
 Fig. 1. The Family of Grand Duke Konstantin Konstantinovich in the library of Maria Feodorovna, 1909. Photo by L.S. Gorodetsky. Pavlovsk State Museum Reserve, Saint Petersburg. General view of the front side before restoration in direct light. Photo by G.A. Krasnoperova

Для обеспыливания поверхности использовалась латексная губка. Чтобы избежать дальнейшей миграции желтизны из бурого картона в бумагу и баритовый слой фотографии в процессе водной обработки необходимо было удалить картон с тыльной стороны, не допуская сильного увлажнения.

Картон был механически расслоен (Ил. 7), чтобы сохранить надпись графитом (согласно заданию Реставрационного совета), затем послойно утоньшен. Для окончательного удаления оставшийся тончайший слой картона деликатно увлажнен составом на основе целлюлозы. Так как склейка осуществлена, вероятно, на растительный клей, то удаление картона требовало пристального внимания, особенно на участках механического повреждения фотобумаги.

Затем были выполнены пробы увлажнения небольшого участка поверхности (от незначи-

тельного до сильного) при постоянном контроле за состоянием фотослоя. В результате подтвердилась водостойкость слоев отпечатка, и фотография была трехкратно (по пять минут) полностью погружена в деионизированную воду на холитексе и высушена под грузом в сукне с прокладкой из холитекса к лицевой стороне. Промывка позволила значительно ослабить пожелтение бумаги, пятна, полностью удалить водяные затеки (Ил. 8, 9).

Для возвращения фотобумаге механической прочности разрывы и изломы укреплены полосками японской бумаги, утраты восполнены. С оборотной стороны фотография дублирована слоем равнопрочной бумаги, затем японской реставрационной бумагой 140 г/м<sup>2</sup> и дополнительно повторно равнопрочной бумагой, отпрессована (Ил. 10). Это сделано для предотвращения возможного будущего скручивания фотобумаги

С.А. Севастьянова

Фотография Л.С. Городецкого «Семья великого князя Константина Константиновича» из собрания ГМЗ «Павловск»: изучение и реставрация



Ил. 2.  
Общий вид тыльной стороны до реставрации в прямом свете.  
Фото Г.А. Красноперовой

Fig. 2.  
General view of the back side before restoration in direct light.  
Photo by G.A. Krasnoperova



Ил. 3.  
Общий вид лицевой стороны до реставрации в косом свете.  
Фото Г.А. Красноперовой

Fig. 3.  
General view of the front side before restoration in side light.  
Photo by G.A. Krasnoperova

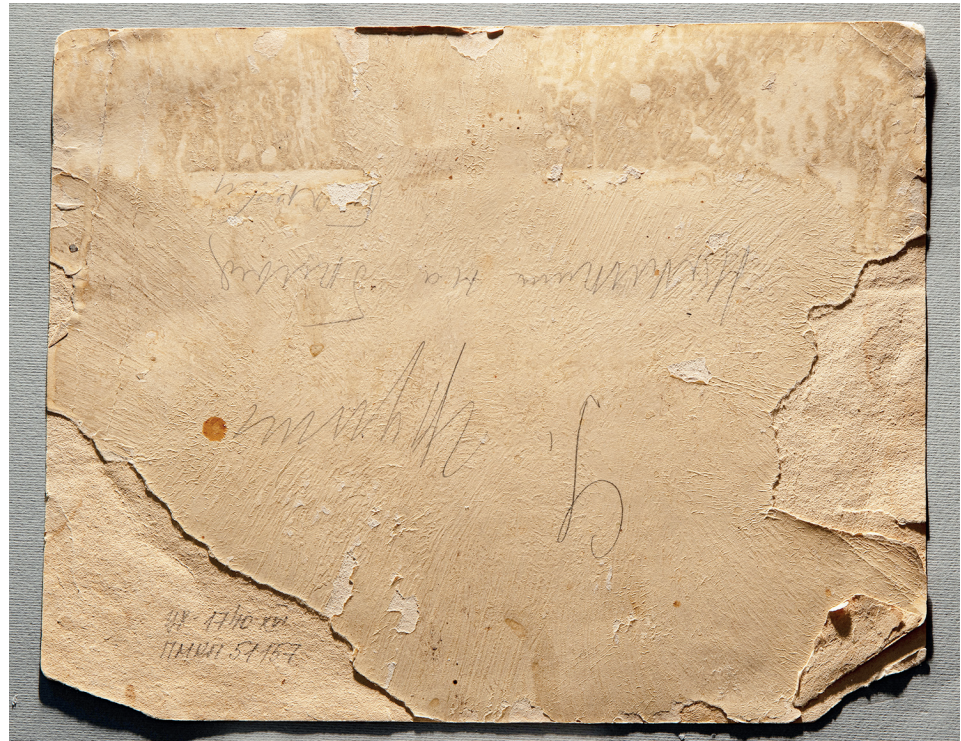
в отсутствие более толстой и плотной основы. После прессования расслоения фотослоя по краям разрывов и изломов укреплены теплым 2% водным раствором фотожелатины и проглажены фторопластовым шпателем через холитекс. Восполненные утраты и потертости покрыты слоем 2% водного раствора фотожелатины для создания изолирующего слоя и придания аква-

рельным тонировкам более насыщенного оттенка. Чтобы восполненные участки приблизились по блеску к гляncy фотослоя, на восполненных утратах поверхность слегка располировывалась фторопластовым шпателем и ватным тампоном (Ил. 11).

Для хранения фотография смонтирована на лист бумаги архивного качества и затем поме-

Ил. 4. Общий вид тыльной стороны до реставрации в косом свете.  
 Фото Г.А. Красноперовой

Fig. 4. General view of the back side before restoration in side light.  
 Photo by G.A. Krasnoperova



Ил. 5. Фрагмент лицевой стороны до реставрации в прямом свете (нижний левый угол).

Фото С.А. Севастьяновой

Fig. 5. Fragment of the front side before restoration in direct light (lower left corner). Photo by S.A. Sevastianova

Ил. 6. Фрагмент лицевой стороны до реставрации в прямом свете (верхний левый угол). Фото С.А. Севастьяновой

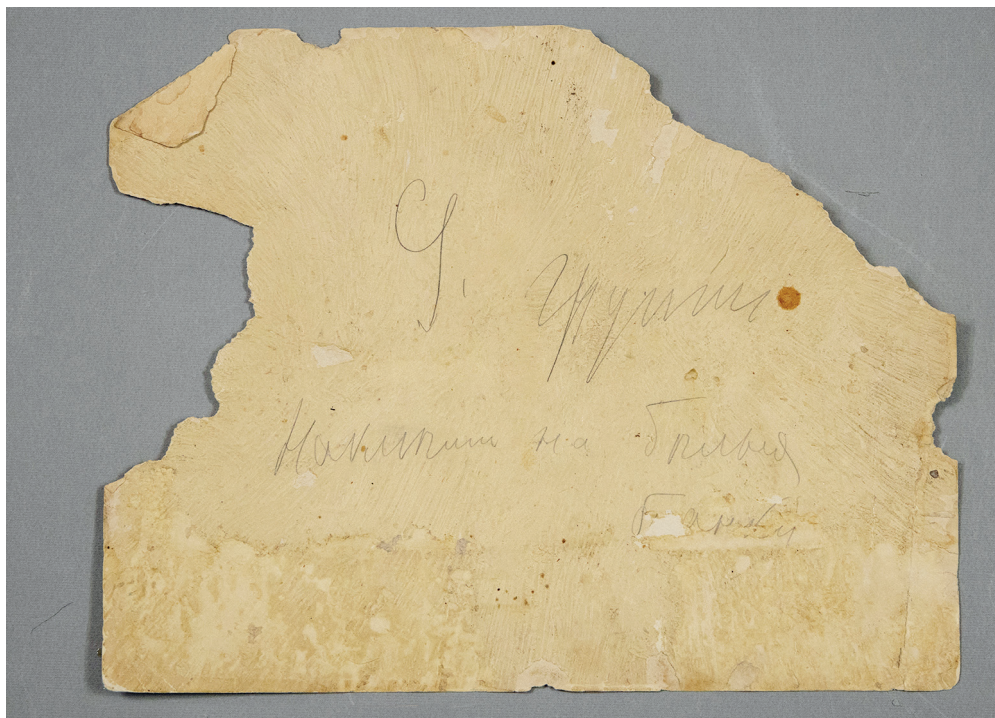
Fig. 6. Fragment of the front side before restoration in direct light (upper left corner). Photo by S.A. Sevastianova

щена в закрытое паспарту из картона, с лицевой стороны закрыта микалентной бумагой. Паспарту изготовлено так, чтобы оставалась возможность хранить и фотографию, и сохраненный слой картона с тыльной стороны с исторической надписью графитом.

Фотография «Семья великого князя Константина Константиновича в Библиотеке Марии

Федоровны в Павловском дворце», несомненно, обладает историко-художественной ценностью. В 1920-е гг. большая часть фотографий из Павловского дворца была передана в Центрархив и в настоящее время хранится в ГА РФ и Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Оставшаяся часть утрачена в годы Великой Отечественной войны. Современный

С.А. Севастьянова  
 Фотография Л.С. Городецкого «Семья великого князя Константина Константиновича»  
 из собрания ГМЗ «Павловск»: изучение и реставрация



Ил. 7.  
 Слой картона  
 с тыльной стороны,  
 сохраненный  
 в процессе реставрации.  
 Фото Г.А. Красноперовой

Fig. 7.  
 A layer of cardboard  
 on the back side,  
 preserved during  
 the restoration.  
 Photo by G.A. Krasnoperova



Ил. 8. Общий вид лицевой стороны в процессе реставрации в прямом свете (после снятия картона с тыльной стороны).  
 Фото Г.А. Красноперовой  
 Fig. 8. General view of the front side during restoration in direct light (after removing the cardboard from the back side). Photo by G.A. Krasnoperova



Ил. 9.  
 Общий вид тыльной стороны  
 в процессе реставрации  
 в прямом свете (после снятия  
 картона с тыльной стороны).  
 Фото Г.А. Красноперовой

Fig. 9.  
 General view of the back side  
 during restoration in direct light  
 (after removing the cardboard  
 from the back side).  
 Photo by G.A. Krasnoperova



Ил. 10.  
 Общий вид тыльной стороны  
 после реставрации  
 в прямом свете.  
 Фото Н.М. Соловьевой

Fig. 10.  
 General view  
 of the back side after restoration  
 in direct light.  
 Photo by N.M. Solovieva



фонд фотографий сформировался в послевоенные годы. Пополнение собрания изображениями владельцев дворца — несомненная удача, а успешно проведенная реставрация позволила

дать фотографии вторую жизнь: она заняла достойное место в коллекции и могла быть представлена на выставке «Дары ВТБ» в залах Павловского музея.



Ил. 11. Общий вид лицевой стороны после реставрации в прямом свете. Фото Н.М. Соловьевой  
Fig. 11. General view of the front side after restoration in direct light. Photo by N.M. Solovieva

### Список литературы

Дневник... 2015. Дневник великого князя Константина Константиновича. 1909–1910 гг. / сост. Т.А. Лобашкова. М.: Буки Веди, 2015. 559 с.

Плауде 2013. Плауде В.Ф. Фотография, 1850-е — 1917. СПб.; Пушкин: ГМЗ «Царское село», 2013. 399 с.

Саламатова 2020. Саламатова Е.А. Феоктистовы — служащие при дворе великого князя Константина Константиновича (люди и судьбы) // Фонтанка: культурно-исторический альманах. 2020. № 28. С. 3–16.

Стратегия сохранения... 2002. Стратегия сохранения фотографических музейных предметов и музейных коллекций: методические рекомендации / Министерство культуры Российской Федерации, Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО; сост. А. Максимова и др. СПб.: РОСФОТО, 2022. 52 с.

### References

Lobashkova, T.A. (ed.), *Dnevnik velikogo kniazia Konstantina Konstantinovicha. 1909–1910 gg.*, Moscow: Buki Vedi Publ., 2015, 559 p., (In Russian).

Maksimova, A. et al. (eds.), *Strategiia sokhraneniia fotograficheskikh muzeinykh predmetov i muzeinykh kolektsii: metodicheskie rekomendatsii*, Saint Petersburg: ROSPHOTO Publ., 2022, 52 p., (In Russian).

Plaude, V.F., *Fotografiia, 1850-e — 1917*, Saint Petersburg; Pushkin: Tsarskoe selo State Museum Reserve, 2013, 399 p., (In Russian).

Salamatova, E.A., *Feoktistovy — sluzhashchie pri dvore velikogo kniazia Konstantina Konstantinovicha (liudi i sud'by)*, *Fontanka: kul'turno-istoricheskii al'manakh*, 2020, no. 28, pp. 3–16, (In Russian).

**Сведения об авторе**

**Севастьянова Светлана Александровна**, художник-реставратор произведений графики I категории, Государственный музей-заповедник «Павловск» (196621, Санкт-Петербург, Павловск, Садовая ул., 20)  
e-mail: offort@list.ru

ORCID iD: 0009-0001-8983-9392

**Для цитирования:** Севастьянова С.А. Фотография Л.С. Городецкого «Семья великого князя Константина Константиновича» из собрания ГМЗ «Павловск»: изучение и реставрация // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 67–75. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_67

**About the author**

**Sevastianova Svetlana A.**, artist-restorer of graphic works of the 1st category, Pavlovsk State Museum Reserve (20, Sadovaya ul., Pavlovsk, Saint Petersburg, Russia 196621)

e-mail: offort@list.ru

ORCID iD: 0009-0001-8983-9392

**For citation:** Sevastianova, S.A., 'Lucian Gorodetsky's Photograph of the Family of Grand Duke Konstantin Konstantinovich from the Collection of Pavlovsk State Museum Reserve: Study and Restoration', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 67–75. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_67

# ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ

## HANDS-ON ARTS AND TECHNOLOGY TRAININGS IN STUDENT WORKSHOPS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_76

*Д.А. Еремин*

### КОПИИ-КАРТОГРАММЫ ОБЪЕКТОВ ДПИ. ПОИСКИ ОПТИМАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ

В реставрационной подготовке копирование памятников ДПИ осложнено как необходимостью отражения реставрационной специфики, так и самой объемностью объекта. В связи с этим подходы к копированию предлагается разделить по типам памятников и по принципам отражения состояния сохранности каждого.

**Ключевые слова:** копия, картограммирование, фотограммирование, обмерная практика, декоративно-прикладное искусство, реставрация

*D.A. Eremin*

### COPIES-CARTOGRAMS OF DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS. IN SEARCH OF THE OPTIMAL SOLUTION

In preparation of restoration, copying of monuments of decorative and applied arts is complicated both by the need to reflect the specifics of restoration and by the three-dimensional nature of the object. Thus, we propose that the approaches to the copying process be divided according to the type of the monument and according to the principles that reflect the current state of conservation of the monument.

**Keywords:** copy, cartogramming, photogramming, measurement practice, decorative and applied arts, restoration

Открытое в 2014 г. на кафедре живописи и реставрации СПГХПА им. А.Л. Штиглица новое направление «Реставрация памятников полихромной деревянной резьбы и золочения» повлекло за собой необходимость постановки и решения целого комплекса новых для кафедры профессиональных задач по формированию, освоению и выполнению учебных программ.

Дисциплина «Копирование», помимо обязательного включения в учебные программы по рисунку и живописи, была включена также и в раздел практики. Поскольку копийные работы повышают профессиональный уровень подготовки будущего молодого специалиста, копирование стало частью производственной и научно-исследовательской практики нашего направления. На преддипломной практике студент, освоивший базовые принципы, в качестве объекта вы-

бирает один из экспонатов музея, с которым есть взаимные договоренности о сотрудничестве.

Согласно основной задаче — подготовке реставратора — было решено, что объем и подача объекта копирования должна иметь специфическую реставрационную направленность. Долгие поиски необходимого варианта решения такой задачи обусловлены еще и разнообразием форм, материалов и техник исполнения памятников декоративно-прикладного искусства.

1. Копирование объемного произведения в виде проекции на плоскость. По классическому архитектурному и чертежному правилу изображение объемного предмета выполняется по методу прямоугольного проецирования и имеет шесть проекций на плоскости [Короев 2013]. При этом минимальный вид подачи — две, но в большинстве случаев — три проекции: главный вид (спереди), сверху, сбоку (слева или справа).

## 2. Копирование объекта в материале.

Такое требование может быть выполнено далеко не в каждом случае, так как для реализации нужна соответствующая материальная база и оборудование, а также необходимо знание техники и технологии процесса и владение специальным профессиональным инструментарием.

Однако в отдельных случаях воспроизведение копируемого памятника в материале возможно. Вариант такого решения — копирование фрагмента в материале, технологическая копия в составе подачи дипломной копийной работы.

В качестве основных ориентиров работы с объемным объектом рассматривался опыт архитектурных обмерных чертежей [Красноречьев 2012; Возняк 2016], а также примеров работ студентов ЦУТР барона Штиглица [Училище барона Штиглица... 2015] и примеры современной обмерной практики кафедры дизайна мебели (Ил. 1). Как образцы использовались, в первую очередь, многочисленные листы из творческого наследия профессора Академии Художеств Федора Григорьевича Солнцева. Более 3 000 листов с фиксацией произведений старины содержит шеститомное издание «Древности Российского Государства»

[Древности Российского... 1994]. Способ подачи объемных предметов у Солнцева охватывает весь спектр форм, попадающих в поле нашего внимания (Ил. 2).

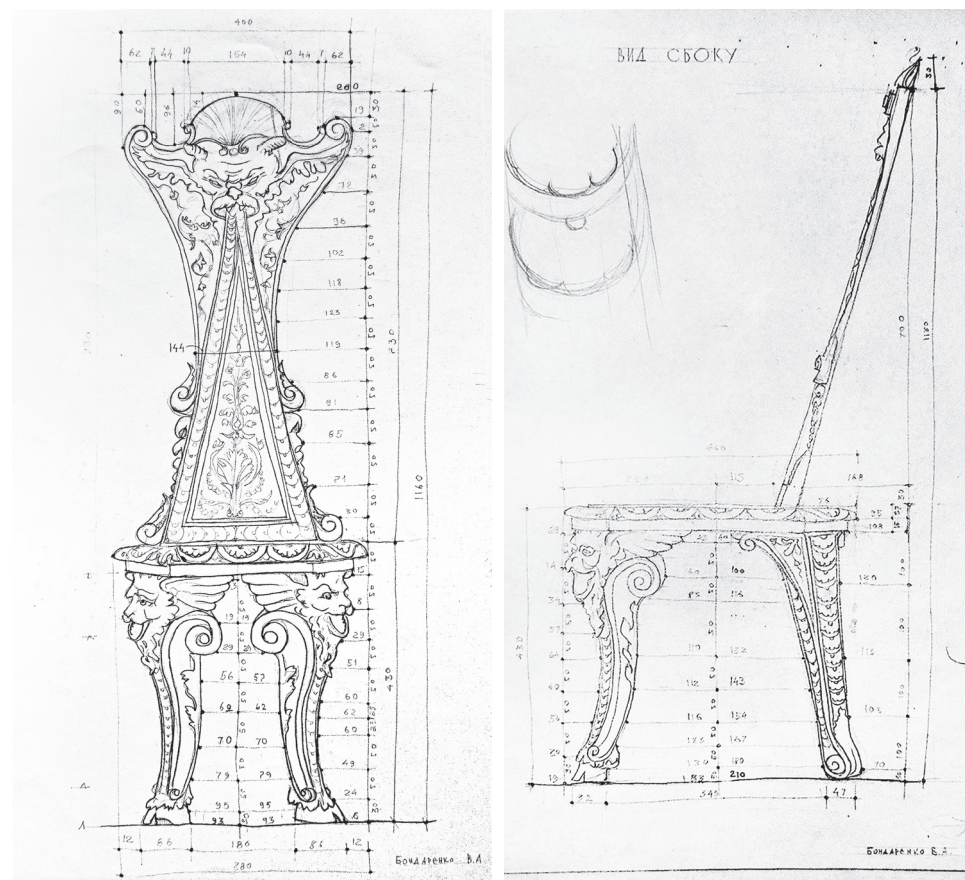
Копия по определению — художественное произведение, повторяющее другое, исполненное автором, т. е. другим художником. Копии условно подразделяются на следующие категории: академическая, технологическая, факсимиле, свободная, копия-картограмма. Последний из упомянутых вариант копирования, сравнительно недавно вошедший в художественную практику, был выбран как наиболее близкий нашему профилю подготовки.

Для большей акцентировки на реставрационную специализацию в традиционную подачу на планшете были внесены дополнения в виде условного линейно-тонального решения части памятника или отдельного его изображения в составе общей подачи. Именно здесь возможно включение в копирование элемента картограммирования как обязательного этапа в процессе работы реставратора с памятником ДПИ.

В разное время формы и состояние сохранности памятников подсказывали различные варианты решений. В настоящий момент можно условно разделить их следующим образом:

Ил. 1.  
Рисунки из современной  
обмерной практики кафедры  
дизайна мебели

Fig. 1.  
Drawings from the modern  
measuring practice  
of the Department  
of Furniture Design





ЛАХАНЪ, КЪ РУКОМЫЛНИКУ ЦАРИЦЫ ВАТАЛИИ КИРИЛОВНЫ.

Отд. 7.

№ 25



Ил. 2. Съемка с натуры. Листы из III и V томов издания «Древности Российского государства», художник Ф.Г. Солнцев  
Fig. 2. Drawings from nature. Sheets from volumes 3 and 5 of the edition "Antiquities of the Russian State", artist F. Solntsev

1) Фронтальная проекция в цвете с условным обозначением повреждений и утрат. Условность выражена цветом (оттенки ахроматического ряда или земельных цветов). Таким образом, в копийное изображение входит элемент картограммирования (Ил. 3).

2) Фронтальная проекция симметричного (или околосимметричного) объекта с делением на линейно-тональное и цветовое решение, совмещенное с видом сбоку (либо разрезом по выбранной оси). Исполняется на двух листах (картограммный и копийный) (Ил. 4), либо на одном листе совмещаются оба типа изображения.

3) Для круглых объектов. Фронтальная проекция и вид сбоку исполняются в цвете. Между ними помещается развертка, выполненная либо линейно с тональными вставками, либо тонально. В этом случае состояние сохранности указывается на тональной развертке (линией или тоном) (Ил. 5).

4) Аналогичное решение с включением фрагмента копии, исполненного в материале (Ил. 6).

5) Копия-картограмма, при которой копируемый объект разбирается послойно с точки зре-

ния технологии создания (Ил. 7). Применяется следующая схема подхода: проектный рисунок, состояние сохранности основы, состояние сохранности грунта, состояние сохранности полимента (грунта под золото), состояние сохранности металлизированного слоя (золота). Итоговая подача такой копии-картограммы выглядит как несколько листов с изображением, закрепленных последовательно на несущем основном планшете. Такой способ отличается не только наибольшей наглядностью, но и наибольшей сложностью исполнения, поэтому может быть применен лишь в случае прямой необходимости.

Стоит сказать и о современных методах подхода к изучению памятника. Среди методик анализа внешнего вида в нашем случае следует прежде всего назвать фотограммирование. Объект, последовательно и многократно сфотографированный цифровым фотоаппаратом с нескольких положений, затем собирается в программе в единое изображение, дающее представление о его объеме. Этот метод обладает рядом преимуществ, и рядом недостатков. Объекты небольшой величины, с невысоким ре-



Ил. 3. Копия-картограмма с условным обозначением повреждений и утрат  
Fig. 3. A copy of the cartogram with symbols showing damages and losses

**КОПИЯ ФИЛЕНКИ ДВЕРНОГО ПОЛОТНА  
ЗАЛ ЛЮДОВИКА XIV СПГХПА им. ШТИГЛИЦА**



**ВЫПОЛНИЛ: РУДЕНКО А.И.  
РУКОВОДИТЕЛЬ: ЕРМИН Д.А.**

НАЗВАНИЕ ПОРОД И ТОН			
ОРЕХ			орех свстл.
КЛЕН			береза

**М 1:1**

Ил. 4. Копия-картограмма симметричного (или околосимметричного) объекта  
Fig. 4. Copy-cartogram of a symmetrical (or nearly symmetrical) object





Ил. 5.

Копия-картограмма круглых объектов

Fig. 5.

Copy-cartogram of round objects

льефом, без сквозных отверстий в форме наиболее подходят для такого рода фиксации. Наличие же высокого рельефа дает меньшую выразительность, наличие сквозных отверстий в форме (тем более для больших объектов) делает необходимым и наличие светлого фона, а также и более тщательного подхода к освещению памятника. Стоит также отметить, что изображение, полученное путем фотограммирования, далеко не всегда обладает достаточной резкостью, четкостью передачи особенностей формы.

Компьютерное программное обеспечение предлагает нам и вариант 3D-моделирования объекта (ZBrush, Sculptris и др.). При таком решении возможна максимальная наглядность презентации [ZBrush... 2021]. Информативность подачи увеличивается при дополнительном выделении отдельных участков, обозначающих состояние сохранности объекта, тоном или цветом. Однако моделирование уходит от основ копирования, т. к. копирование есть изучение произведения, сделанного мастером исходя из его опыта и ощущения пропорциональных соотношений форм, взаимозвучания цвета, точно найденного сочетания материалов. Такой процесс есть собеседование с мастером, прямая передача мастерства.

Поэтому компьютерная технология, получающая все большее распространение в профессиональной среде, несомненно, может и должна применяться и при копировании, осваиваться в процессе обучения, но как вспомогательная наглядность, не отменяющая наглядности и пользы ручного труда.

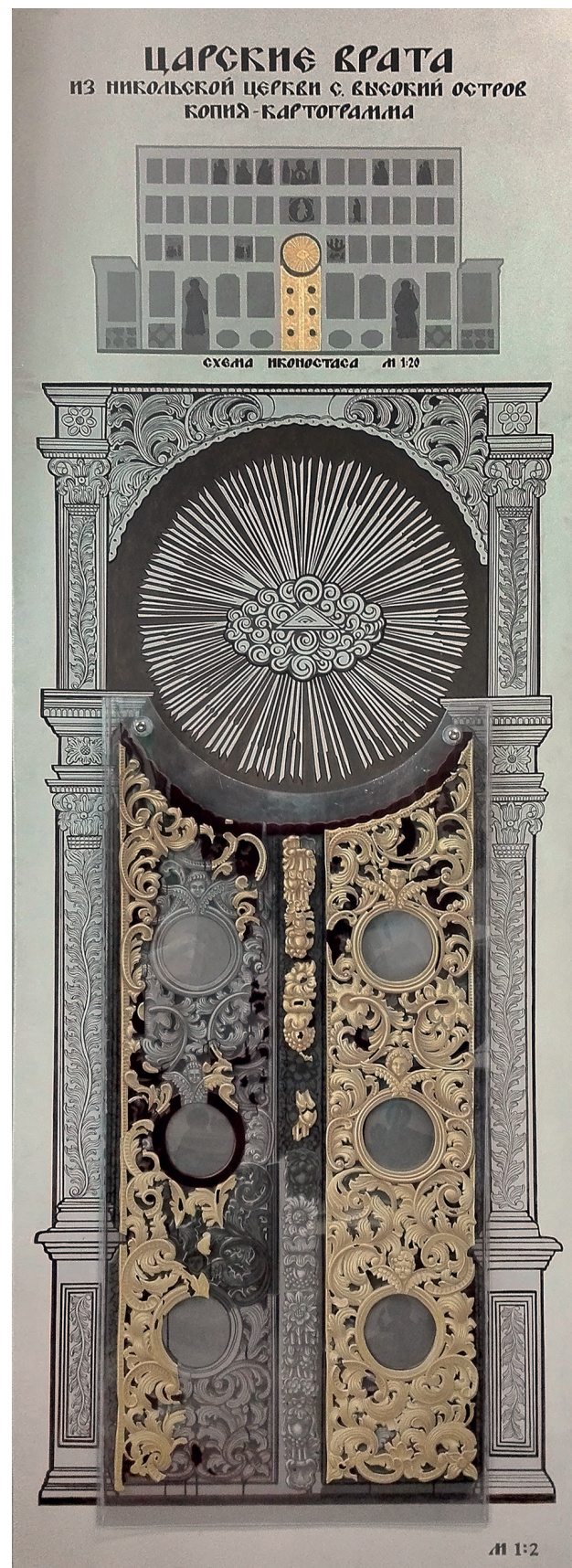
Ил. 6.

Копия-картограмма с включением фрагмента копии, исполненного в материале

Fig. 6.

Copy-cartogram with the inclusion of a fragment of a copy executed in the material





Ил. 7. Копия-картограмма с послойным разбором технологии создания объекта  
Fig. 7. Copy-cartogram with a layer-by-layer analysis of the technology of the making of the object

**Список литературы**

- Возняк 2016. Возняк Е.Р. Основы теории архитектурных форм и исторических зданий / СПбГАСУ. СПб.: Коло, 2016. 192 с.
- Древности Российского... 1994. Древности Российского государства: альбом / авт.-сост. А.Н. Чирва; науч. ред. Э.П. Чернуха; М.: Капитал и культура, 1994. 320 с.
- Короев 2013. Короев Ю.И. Начертательная геометрия: учебник. М.: КНОРУС, 2013. 424 с.
- Красноречьев 2012. Красноречьев Л.Е. Народное деревянное зодчество Новгородчины. Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, 2012. 136 с.
- Училище барона Штиглица... 2015. Училище барона Штиглица — школа художественного мастерства: альбом. М.: Академия акварели и изящных искусств, 2015. 132 с.
- ZBrush... 2021. ZBrush для начинающих / Р. Альба, М.Х. Аттаран, М. Ле Кесне и др.; пер. с англ. С.В. Черникова. М.: ДМК Пресс, 2021. 300 с.

**References**

- Vozniak, E.R., *Osnovy teorii arkhitekturnykh form i istoricheskikh zdanii* [Theory of Classical Architectural Details and Forms of Historical Buildings], SPSUACE, Saint Petersburg: Kolo Publ., 2016, 192 p., (In Russian).
- Chirva, A.N., Chernukha E.P. (eds.), *Drevnosti Rossiiskogo gosudarstva: al'bom* [Antiques of the Russian State: album], Moscow: Kapital i kul'tura Publ., 1994, 320 p., (In Russian).
- Koroev, Yu.I., *Nachertatel'naiia geometriia: uchebnik*, Moscow: KNORUS Publ., 2013, 424 p., (In Russian).
- Krasnorech'ev, L.E., *Narodnoe dereviannoe zodchestvo Novgorodchiny*, Veliky Novgorod: State Novgorod Museum Reserve Publ., 2012, 136 p., (In Russian).
- Uchilishche barona Shtiglitsa — shkola khudozhestvennogo masterstva: al'bom, Moscow: Sergey Andriaka Academy of Watercolor and Fine Arts Publ., 2015, 132 p., (In Russian).
- Al'ba, R., Attaran, M.Kh., Kesne, M.Le [Alba, R., Attaran, M.H., Quesne M.Le] et al., *ZBrush dlia nachinaiushchikh*, Moscow: DMK Press Publ., 2021, 300 p., (In Russian).

**Сведения об авторе**

**Еремин Дмитрий Александрович**, доцент кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: r.dpi.ghpa@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4498-9677

**Для цитирования:** Еремин Д.А. Копии-картограммы объектов ДПИ. Поиски оптимального решения // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 76–83. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_76

**About the author**

**Eremin Dmitrii A.**, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: r.dpi.ghpa@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4498-9677

**For citation:** Eremin, D.A., 'Copies-Cartograms of Decorative and Applied Art Objects. In Search of the Optimal Solution', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 76–83. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_76

# ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ

## HANDS-ON ARTS AND TECHNOLOGY TRAININGS IN STUDENT WORKSHOPS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_84

*А.С. Березина  
Ч. Борг*

### ТРАДИЦИОННЫЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ ФИКСАЦИИ АВТОРСКОГО ХОЛСТА НА РАБОЧЕМ ПОДРАМНИКЕ

Плоскостные деформации — частая проблема, с которой сталкиваются реставраторы станковой масляной живописи при работе как со старинными, так и с современными картинами. Перепады температуры и влажности, небрежное хранение могут сильно деформировать тканевую основу. Фиксация картины на рабочий подрамник известна с давних пор, это распространенный метод устранения различного рода деформаций. С течением времени усовершенствовались методики, нашли применение новые материалы для решения этой задачи. В статье дается ретроспектива методов фиксации картин, написанных на тканевой основе, на рабочем подрамнике, и проводится сравнительный анализ существующих на данный момент материалов и методик, применяющихся в разных странах мира в музейной реставрации и частной практике.

**Ключевые слова:** консервация, реставрация, масляная живопись, подрамник, холст

*A.S. Berezina  
C. Borg*

### TRADITIONAL AND MODERN TECHNIQUES FOR STRETCHING THE CANVAS ON A PROVISIONAL STRETCHER

Planar deformities are a common issue in the field of restoration of oil paintings on canvas, be they antique or modern. Changes to temperature and humidity and improper storage can seriously deform the fabric. Stretching the canvas on a provisional stretcher is a very old and widespread method of resolving such issues. Over time, techniques have been improved and new materials have been used to solve this problem. This article provides a retrospective of methods and a comparative analysis of currently existing methods used in different countries across the world in museum restoration and private practice.

**Keywords:** conservation, restoration, oil painting, stretcher, canvas

**Х**олст, натянутый на подрамник, — самая распространенная основа для живописи. Холст как материал стал набирать популярность в Италии и Испании после того, как его начали использовать венецианские художники в XVI в., поскольку он обладал многочисленными преимуществами по сравнению с традиционными основами для живописи: деревом и известковой штукатуркой. Живопись на холсте более устойчива к влаге, чем фресковая, допускает более крупные форматы, чем деревянные доски, холст дешевле и не склонен к таким разрушениям, как трещины и поражение жуками, а также холст лег-

че в транспортировке. До Северной Европы холст дошел чуть позже, в XVII в., когда он наконец превзошел деревянную основу по популярности [Gayo, de Celis 2010].

К сожалению, холст, как и любой другой органический материал, подвержен влиянию влажности, температуры, света и качества воздуха окружающей среды. Среди наиболее распространенных проблем, с которыми сталкиваются реставраторы при работе с картинами на холсте, — плоскостные деформации (фалды и усадка холста), которые отчасти можно устранить путем фиксации картины на рабочем подрамнике.

Метод фиксации холста на рабочем подрамнике распространился как часть голландского метода дублировки холста, который изобрел Николаас Хопман (1794–1870), голландский художник, консерватор и реставратор живописи, использовавший эту технику в реставрационных работах для Маурицхёйс и Рейксмузеум [Duijn, Marvelde 2016]. Этот метод дублировки позже распространил в Германии профессор Алоис Хаузер (1857–1919), в Вене и Нью-Йорке — Карел де Вилд (1870–1922) и в Великобритании Мартинус де Вилд (1899–1969) [Oudheusden 2014; Marvelde 2001]. Хотя этот метод дублировки теперь считается устаревшим из-за серьезных недостатков, в том числе необратимости и быстрого старения оригинальных материалов, фиксация холста на рабочий подрамник продолжает быть актуальной.

Классический способ фиксации авторского холста на рабочий подрамник, который используется по сей день, — это метод с деревянным подрамником и бумажными полями. Необходимы: **рабочий подрамник** — на 15–20 см больше картины с каждой стороны, он должен соответствовать пропорциям картины, быть крепким, из твердого дерева, желательно, чтобы был скос, так как это увеличивает рабочую поверхность крафтовой полосы; **крафт-бумага** — имеет способность расширяться при увлажнении и сужаться при высыхании в одном направлении, что позволяет равномерно натягивать картину и выравнивать основу; **натуральный клей** (мездровый, кроличий или осетровый) — на водной основе 6–8% концентрации (с добавлением меда 1:1 к весу сухого материала), используется при креплении крафт-полей к холсту, 10–15% концентрации используется при креплении крафт-полей к подрамнику, обладает хорошей адгезией и легко обратим; **столярный клей ПВА** — со второй половины XX в. для фиксации крафтовых полей к рабочему подрамнику; скорость высыхания и свойство сохранять подвижность в течение времени дают возможность равномерно натягивать и контролировать натяжение во время работы.

Независимо от метода фиксации холста на рабочий подрамник необходимо до начала работы при наличии прорывов, утрат и отставаний красочного слоя и грунта ставить профилактические заклейки. Если у авторского холста имеются кромки, они разглаживаются и укрепляются с использованием листов папиросной бумаги и медово-мездрового клея, с просушиванием теплым утюгом через фильтровальную бумагу.

Чаще всего поля крепятся к лицевой стороне картины поверх профилактической заклейки. В редких случаях возможен вариант крепления к тыльной стороне холста.

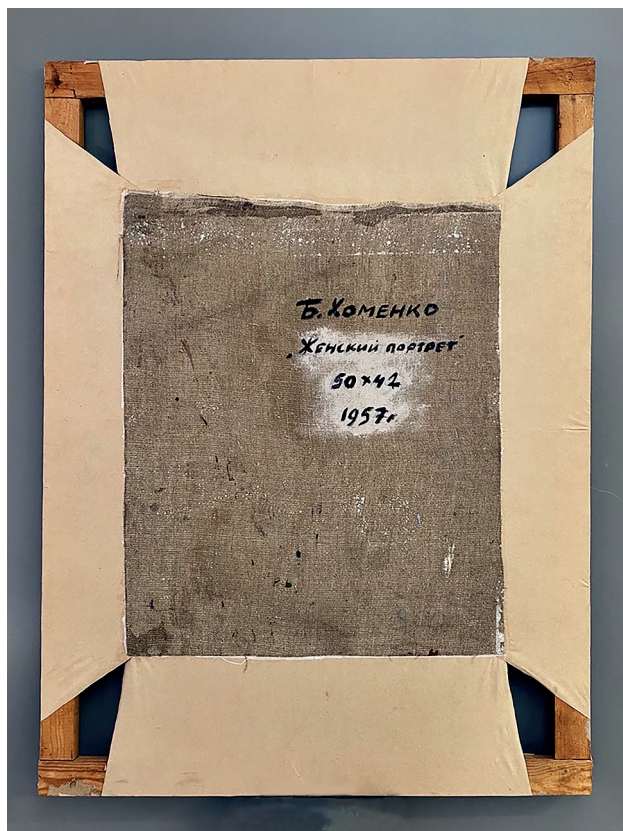
Крафтовые поля вырезаются в форме трапеции. Желательно вырезать каждое поле целиком, если позволяет размер картины. Затем крафтовые поля крепятся к картине при помощи натурального клея комнатной температуры. Крафтовые поля клеятся с небольшим нахлестом друг на друга по углам. Это помогает равномерней распределить тягу (Ил. 1).

Дождавшись полного высыхания после приклеивания крафтовых полей к картине, можно приступать к ее фиксации на рабочем подрамнике. Для максимально равномерной натяжки лучше работать в четыре руки с противоположными сторонами одновременно. Картина помещается на горизонтальную поверхность лицевой стороной вверх, каждое крафтовое поле увлажняется губкой с одной или двух сторон в зависимости от желаемой силы натяжения и хрупкости картины, затем рабочий подрамник кладется над картиной и полями так, чтобы картина оказалась ровно в центре. Столярный клей ПВА наносится на внешний торец рабочего подрамника, поля подтягиваются руками и нажимом пальцев фиксируются на деревянной планке подрамника от центра к краям. После крепления всех сторон стоит оставить объект лежа с доступом воздуха на плоской поверхности без пресса, пока крафтовые поля полностью не высохнут. Это позволит картине сильно и равномерно натянуться без провисаний.

Метод фиксации авторского холста к деревянному рабочему подрамнику при помощи крафтовых полей особенно распространен в русской реставрационной школе. В техниках существует несколько различий, позволяющих провести деление на московскую и Санкт-Петербургскую школы реставрации.

В Санкт-Петербургской школе реставрации по технике А.Б. Алешина используется нераздвижной крепкий подрамник и поля вырезаются в форме трапеции, расширяясь от стороны, равной длине соответствующей стороны картины, к углам рабочего подрамника. Считается, что это позволяет лучше вытянуть углы картины [Алешин 2013: 72–73].

В описанном И.П. Гориным и З.В. Черкасовой московском методе существует несколько вариантов в применяемых материалах и инструментах: рекомендуется использовать раздвижной



Ил. 1. Фиксация авторского холста на рабочий подрамник трапециевидными полями.

Фото А.С. Березиной

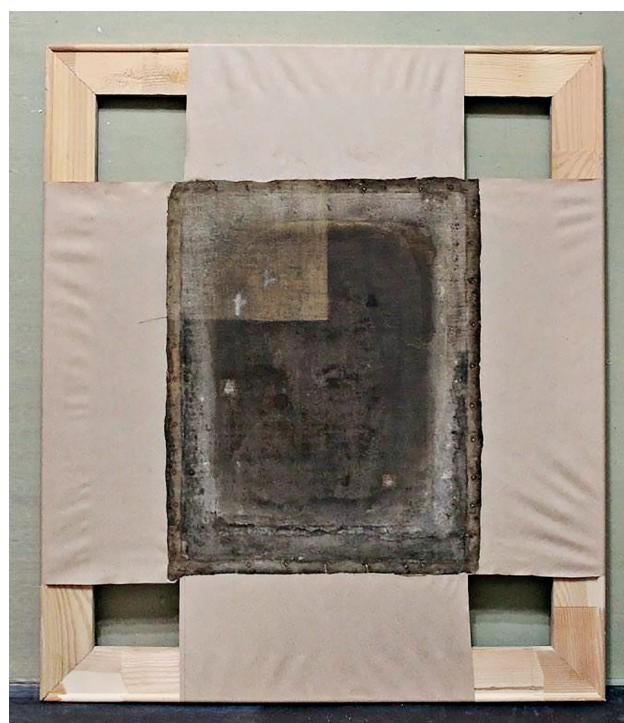
Fig. 1. Stretching of a canvas on a provisional strainer using the trapezium shaped border method.

Photo by A. Berezina

подрамник, желательно с винтовым устройством, и хотя крафт тоже допустим, для полей предпочитается калька. Кроме этого, поля отличаются по форме: они прямоугольные, с возможностью доступа к клинкам подрамника (Ил. 2). Авторы описывают процесс в одну пару рук; полосы приклеиваются к подрамнику одна за другой, начиная с коротких сторон [Горин, Черкасова 1977: 105–106].

В иностранной литературе практически не встречается описание процесса фиксации картины на рабочем подрамнике, вероятно, из-за того, что за рубежом этот этап в реставрационном процессе часто не отражается и, если упоминается, то вскользь и без особых уточнений материалов полей и подрамника. Благодаря фотографиям в процессе работы есть подтверждение, что классический метод с деревянным подрамником и крафтовыми полями также используется в Италии и Америке в частной реставрации [Affuso 2017: 27; The Dutch Method... 2007].

Во время переписки с французской реставрационной мастерской была получена информация



Ил. 2. Фиксация авторского холста на рабочий подрамник с прямоугольными полями.

Фото С.В. Голодяевской

Fig. 2. Stretching of a canvas on a provisional strainer using the rectangle shaped border method.

Photo by S. Golodiaevskaia

о техниках фиксации холста к рабочему подрамнику с применением современных материалов.

Для крепления полей к картине и фиксации на рабочем подрамнике используются следующие материалы: **нетканый полиэстер** — крепкий и стойкий материал, дышащий, химически инертный, не оставляющий фибры, практически гидрофобный. Он применяется, так как по иностранной технологии задачу натяжения выполняет подрамник, а поля лишь удерживают напряжение, не растягиваются или значительно не меняются в размере и устойчиво держат холст в процессе реставрационных работ [Polyester Nonwoven...]; для фиксации полей к картине используются **Plextol B500** — жидкая акриловая эмульсия на водной основе молочно-белого цвета, химически стабильная, с pH-значением 9,5–10 [Plextol...], или **адгезив-пленка BEVA-371 FILM** — термоактивная адгезионная пленка из синтетических смол, химически стабильная, активируется при температуре 65°C, обратима углеводородными растворителями и при нагреве может сниматься пластом, не оставляя следов (крепится к тыльной стороне картины) [BEVA...].

**Самонатяжной алюминиевый подрамник (с деревянными торцами)** имеет систему пружин

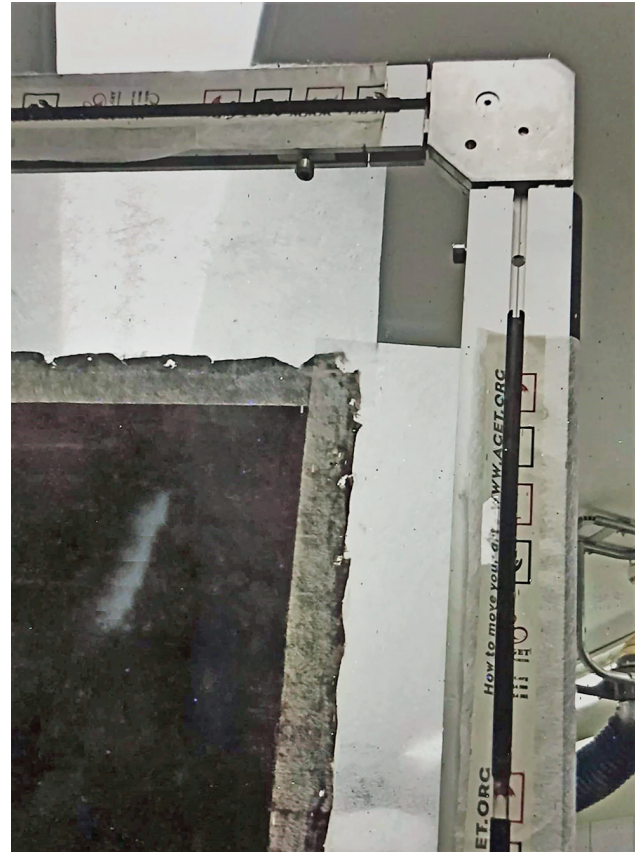


Ил. 3. Поперечное сечение бруска самонатяжного пружинного подрамника. Источник: [Self-tensioning... 2023]  
 Fig. 3. Cross-section of the self-tensioning aluminium floating stretcher. Source: [Self-tensioning... 2023]

жинного напряжения между наружными деревянными планками и внутренней алюминиевой рамой: деревянные планки по периметру толкаются от металлических, тем самым натягивая холст (Ил. 3). Этот подрамник в первую очередь предназначен для хрупких, деформированных работ и может использоваться в качестве выставочного для особо уязвимых холстов, что также описано в итальянских источниках [Self-tensioning... 2023].

Нетканый полиэстер крепится цельной полосой, как крафт, либо узкими полосами на тыльную сторону или поверх заклейки на лицевую сторону картины под прямым углом, либо по диагонали в зависимости от задачи (Ил. 4). Каждая полоса клеится с небольшим нахлестом на соседнюю для равномерного распределения тяги. При натягивании картины на рабочий самонатяжной подрамник полосы равномерно натягиваются и крепятся к деревянным брускам при помощи мебельного степлера. Подрамник регулирует напряжение.

Еще одна вариация рабочего подрамника, применяемая во Франции, — **‘BAL2’** **алюминиевый растягивающий рабочий подрамник** — раздвижной подрамник, состоящий из сегментов и угловых брекето, в которые встроена система для механического натяжения картины раздвижением сегментов. Особенностью этого рабочего подрамника является способ фиксации полей: в сегментах встроены клипсы, которые держат поля и позволяют равномерно натянуть картину. Фиксация полей возможна степлером в резиновый торец подрамника [‘BAL2’...].



Ил. 4. Угловой брекет рабочего подрамника с картиной, натянутой на полях из нетканого полиэстера. Фото А.С. Березиной  
 Fig. 4. Corner bracket of the provisional strainer with a picture stretched on borders of nonwoven polyester fabric. Photo by A. Berezina

Существует похожий по характеристикам и способу действия американский **металлический рабочий подрамник Роберта Фье**, используемый в отделе консервации картин музея Дж. Пола Гетти. В основе конструкции лежит сварная алюминиевая рама, на которую с помощью винтовых механизмов насажены четыре Г-образных алюминиевых уголка. Винтовые механизмы состоят из двух частей, одна из которых пронумерована для ручной калибровки регулировок натяжения, а другая, настраиваемая, прикреплена к втулке, проходящей через Г-образный алюминиевый уголок (Ил. 5). К алюминиевым уголкам прикреплены деревянные планки для фиксации полей скобами или кнопками. В оригинальной конструкции рабочих подрамников Фье к металлическим торцам клеились резиновые полоски, выступавшие в качестве физических буферов. Патент на этот подрамник истек после смерти Роберта Фье в 1991 г. Подрамник не производится для коммерческого использования [Fieux 1977].

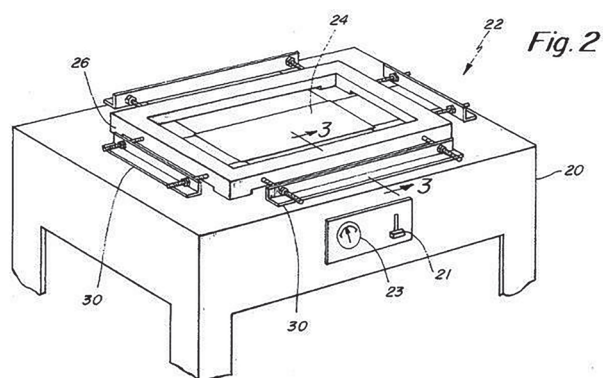


Fig. 2

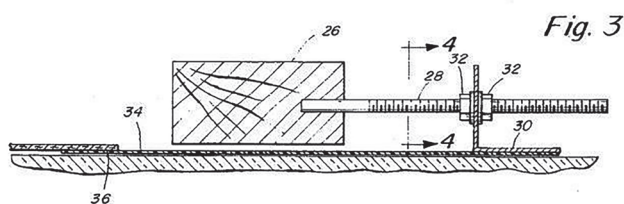


Fig. 3

Ил. 5. Диаграмма рабочего подрамника Роберта Фье с изображением подрамника и срезом системы регулировки.

Источник: [Fioux 1977]

Fig. 5. Diagram of the Robert Fioux provisional stretcher with depiction of the stretcher and cross-section of the regulating system.

Source: [Fioux 1977]

В своей книге И.П. Горин и З.В. Черкасова описывают металлический реставрационный подрамник с раздвижным каркасом из Г-образного дюраля, в котором есть отверстия, позволяющие передвигать детали до нужного формата и фиксировать болтами (Ил. 6). Также описывается, как холст (предположительно авторский либо для дублировок) крепится к подрамнику путем «навертывания кромки на дюрелевую планку, смазанную воскосмоляной мастикой». Планка крепится крючком и гайкой с наружной стороны, и при подкручивании гайки можно подтянуть холст в любом направлении [Горин, Черкасова 1977: 212].

В этой статье дается ретроспектива различных методов фиксации холста на рабочем подрамнике от самых ранних свидетельств до современных инноваций и рассматриваются российские и зарубежные методики с подробным описанием процессов и материалов. Стоит отметить, что фиксация картины на рабочем подрамнике — очень



Ил. 6. Изображение металлического подрамника по описанию И.П. Горина и З.В. Черкасовой.

Источник: [Горин, Черкасова 1977: илл. 35]

Fig. 6. Image of the metal provisional stretcher as described by I.P. Gorin and Z.V. Cherkasova.

Source: [Gorin, Cherkasova 1977: fig. 35]

важный этап в реставрационном процессе. Она позволяет надежно закрепить холст и проводить дальнейшие реставрационные мероприятия без риска появления дополнительных деформаций и усадки холста во время работы.

После изучения всей информации, имеющейся на данный момент, становится очевидно: старые методы доступны, эффективны и популярны, как и ранее, а инновации заключаются в многообразии материалов, позволяющих выбрать лучший вариант для работы в каждой конкретной ситуации. Исследование и обсуждение традиционных методов, зарубежных техник и современных подходов позволяют принимать более обоснованные решения при работе с произведениями искусства и разрабатывать новые комбинированные техники по устранению плоскостных деформаций с использованием влаги и нагрева.



**Список литературы**

- Алешин 2013. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи. СПб.: Художественная школа, 2013. 224 с.
- Горин, Черкасова 1977. Горин И.П., Черкасова З.В. Реставрация произведений станковой масляной живописи. М.: Искусство, 1977. 223 с.
- Иванова, Постернак 2017. Иванова Е.Ю., Постернак О.П. Техника реставрации станковой масляной живописи. М.: Индрик, 2017. 136 с.
- 'BAL2'... 'BAL2' Aluminium Stretching Frames // Chassitech. URL: <https://www.chassitech.com/en/product/bal2-aluminium-stretching-frames/> (дата обращения 12.02.2023).
- Affuso 2017. Affuso L. Prof., Documento 10.1: Dipinti su tela, Multimedialità per i beni culturali // Arteweb. 2017/18. 27 p. URL: [http://www.arteweb.eu/nuovi%20mult\\_beni\\_cult/3%20Dipinti%20su%20tela.pdf](http://www.arteweb.eu/nuovi%20mult_beni_cult/3%20Dipinti%20su%20tela.pdf) (дата обращения 12.02.2023).
- BEVA.... BEVA 371 Film // Talas. URL: <https://www.talasonline.com/Beva-371-Film> (дата обращения: 12.02.2023).
- Duijn, Marvelde 2016. Duijn E. van, Marvelde M. te. The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild: the Historical Importance of Two Dutch Families of Restorers // Burlington Magazine. 2016. Vol. 158, № 1363. P. 812–823.
- Fieux 1977. Fieux R.E. Apparatus for Restoring Paintings, Documents and the Like. United States patent US41563399A. 1977 Dec. 02.
- Gayo, de Celis 2010. Gayo M.D., Celis M.J. de. The Evolution of Preparations for Painting on Canvas in Sixteenth Century Spain // Bulletin of the Prado Museum. 2010. Vol. 28, № 46. P. 39–59.
- Idelson, Serino 2014. Idelson A.L., Serino C., Restauro Strutturale del dipinto, Carlo Sarcareni e la tela di san Carlo Borromeo in San Lorenzo in Lucina: Analisi e recupero di un testo pittorico // Kermes. 2014. № 91. P. 58–61.
- Marvelde 2001. Marvelde M. te. How Dutch is the 'Dutch Method'? A History of Wax Resin Lining in Its International Context, Past Practice -Future Prospects // The British Museum Occasional Paper. 2001. № 145. P. 143–149.
- Oudheusden 2014. Oudheusden S. van. The Procedure of Wax-Resin Linings by the Painting Restorers Johannes Albertus Hesterman (1848–1916) and Sons // CeROArt, EGG 4. 2014. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/4081> (дата обращения 12.02.2023).
- Parma 2012. Parma A.P., Intervento di restauro estetico e di preparazione al ritensionamento, I Pascoli di primavera di Giovanni Segantini: Tecnica e restauro // Kermes. 2012. № 84. P. 49–52.
- Plextol... Plextol B500 // Talas. URL: <https://www.talasonline.com/Plextol-B500> (дата обращения 12.02.2023).
- Polyester Nonwoven... Polyester Nonwoven Fabric Roll // Klug Conservation. 2023. URL: <https://www.klug-conservation.com/Polyester-nonwoven-fabric-Polyester-nonwoven-fabric-roll> (дата обращения 12.02.2023).
- Self-tensioning... Self-Tensioning Aluminium Floating Stretcher // Chassitech. URL: <https://www.chassitech.com/en/product/self-tensioning-aluminium-stretchers/> (дата обращения 12.02.2023).
- The Dutch Method... 2007. The Dutch Method as an Excellent Approach in the Treatment of Severe Shrinkage in Canvases // The Conservation Center. 2007. URL: <http://www.theconservationcenter.com/articles/677337-the-dutch-method-as-an-excellent> (дата обращения 12.02.2023).

**References**

- 'BAL2' Aluminium Stretching Frames, in: *Chassitech*, (Online), URL: <https://www.chassitech.com/en/product/bal2-aluminium-stretching-frames/> (accessed 12.02.2023), (In English).
- Affuso, L., Prof., Documento 10.1: Dipinti su tela, Multimedialità per i beni culturali, in: *Arteweb*, 2017/18, 27 p., (Online), URL: [http://www.arteweb.eu/nuovi%20mult\\_beni\\_cult/3%20Dipinti%20su%20tela.pdf](http://www.arteweb.eu/nuovi%20mult_beni_cult/3%20Dipinti%20su%20tela.pdf) (accessed 12.02.2023), (In Italian).
- Aleshin, A.B., *Restavratsiia stankovoi maslianoi zhivopisi*, Saint Petersburg: Khudozhestvennaia shkola Publ., 2013, 224 p., (In Russian).
- BEVA 371 Film, in: *Talas*, (Online), URL: <https://www.talasonline.com/Beva-371-Film> (accessed 12.02.2023), (In English).
- Duijn, E. van, Marvelde, M. te., The Art of Conservation VII: Hopman and De Wild: the Historical Importance of Two Dutch Families of Restorers, *Burlington Magazine*, 2016, vol. 158, no. 1363, pp. 812–823, (In English).
- Fieux, R.E., *Apparatus for Restoring Paintings, Documents and the Like. United States patent US41563399A*, 1977 Dec 02, (In English).
- Gayo, M.D., Celis, M.J. de., The Evolution of Preparations for Painting on Canvas in Sixteenth Century Spain, *Bulletin of the Prado Museum*, 2010, vol. 28, no. 46, pp. 39–59, (In English).
- Gorin, I.P., Cherkasova, Z.V., *Restavratsiia proizvedenii stankovoi maslianoi zhivopisi*, Moscow: Iskusstvo Publ., 1977, 223 p., (In Russian).

- Idelson, A.L., Serino, C., Restauro Strutturale del dipinto, Carlo Sarcareni e la tela di san Carlo Borromeo in San Lorenzo in Lucina: Analisi e recupero di un testo pittorico, *Kermes*, 2014, no. 91, pp. 58–61, (In Italian).
- Ivanova, E.Iu., Posternak, O.P., *Tekhnika restavratsii stankovoi maslianoi zhivopisi*, Moscow: Indrik Publ., 2017, 136 p., (In Russian).
- Marvelde, M. te., How Dutch is the ‘Dutch Method’? A History of Wax Resin Lining in Its International Context, Past Practice -Future Prospects, *The British Museum Occasional Paper*, 2001, no. 145, pp. 143–149, (In English).
- Oudheusden, S. van., The Procedure of Wax-Resin Linings by the Painting Restorers Johannes Albertus Hesterman (1848–1916) and Sons, in: *CeROArt, EGG 4*. 2014, (Online), URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/4081> (accessed 12.02.2023), (In English).
- Parma, A.P., Intervento di restauro estetico e di preparazione al ritensionamento, I Pascoli di primavera di Giovanni Segantini: Tecnica e restauro, *Kermes*, 2012, no. 84, pp. 49–52, (In Italian).
- Plextol B500, in: *Talas*, (Online), URL: <https://www.talasonline.com/Plextol-B500> (accessed 12.02.2023), (In English).
- Polyester Nonwoven Fabric Roll, in: *Klug Conservation*, (Online), URL: <https://www.klug-conservation.com/Polyester-nonwoven-fabric-Polyester-nonwoven-fabric-roll> (accessed 12.02.2023), (In English).
- Self-Tensioning Aluminium Floating Stretcher, in: *Chassitech*, (Online), URL: <https://www.chassitech.com/en/product/self-tensioning-aluminium-stretchers/> (accessed 12.02.2023), (In English).
- The Dutch Method as an Excellent Approach in the Treatment of Severe Shrinkage in Canvases, in: *The Conservation Center*, 2007, (Online), URL: <http://www.theconservationcenter.com/articles/677337-the-dutch-method-as-an-excellent> (accessed 12.02.2023), (In English).

---

#### **Сведения об авторах**

**Березина Анастасия Сергеевна**, преподаватель кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: [berezinatwin@gmail.com](mailto:berezinatwin@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0002-5481-1496

**Борг Черубин**, бакалавр, 4 курс, факультет монументально-декоративного искусства, кафедра живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: [cherubineborg@hotmail.com](mailto:cherubineborg@hotmail.com)

ORCID iD: 0000-0001-5907-3958

Автор является получателем Мальтийской программы стипендий в области искусств, финансируемой Правительством Мальты.

**Для цитирования:** Березина А.С., Борг Ч. Традиционные и современные техники фиксации авторского холста на рабочем подрамнике // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 84–90. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_84

#### **About the authors**

**Berezina Anastasiia S.**, lecturer, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: [berezinatwin@gmail.com](mailto:berezinatwin@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0002-5481-1496

**Borg Cherubine**, 4th year BA student, Faculty of Monumental and Decorative Arts, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: [cherubineborg@hotmail.com](mailto:cherubineborg@hotmail.com)

ORCID iD: 0000-0001-5907-3958

The author is a recipient of the Malta Arts Scholarship Scheme financed by the Government of Malta.

**For citation:** Berezina, A.S., Borg, C., ‘Traditional and Modern Techniques for Stretching the Canvas on a Provisional Stretcher’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 84–90. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_84

## ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ

### HANDS-ON ARTS AND TECHNOLOGY TRAININGS IN STUDENT WORKSHOPS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_91

*Д.Д. Нигматулин*

#### РОЛЬ КОПИРОВАНИЯ ПРИ ПОДГОТОВКЕ РЕСТАВРАТОРОВ

Велики роль и значение копирования в подготовке будущих реставраторов. Специфика российской реставрационной школы строится с учетом этого фактора. Копирование, его технико-технологические и пластически-образные задачи помогают при постижении изобразительного пространства старых мастеров. Замечено влияние копирования на формирование нравственных, этических и профессиональных качеств будущего реставратора. Профессиональные качества реставратора, копииста, рисовальщика и живописца могут оказаться необходимыми и при воссоздании памятников искусства.

**Ключевые слова:** копирование, реставрация, живопись, рисунок, пластический образ, наука, технология живописи, воссоздание, старые мастера

*D.D. Nigmatulin*

#### THE ROLE OF COPYING IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF RESTORERS

The role of copying in the professional training of future restorers is of great significance. This is a specific characteristic of the Russian school of restoration. Copying, with its technical, technological, plastic and figurative tasks, facilitates the understanding of the old masters' pictorial space. The effect of copying on the formation of moral, ethical and professional qualities of the future restorer is noticeable. Professional qualities of the restorer, the copyist, the drawer and the painter may prove necessary in the recreation of works of art.

**Keywords:** copying, restoration, painting, drawing, plastic image, science, painting technology, recreation, old masters

Сохраняя память о прошлом, мы продолжаем борьбу за созидующее начало в человеке, за его историческое и культурное наследие и самоопределение. Тем самым мы отвечаем на важный и извечный вопрос — «Кто ты, человек?».

Реставрация как профессия и как научный вид деятельности гораздо моложе памятников искусства. На заре зарождения этого вида деятельности ею занимались сами художники, поновляя или просто переписывая произведения, утратившие экспозиционный вид. Но отношение к реставрации менялось, и сохранение памятников как исторической ценности стало главным девизом современных реставраторов.

Все постулаты, задачи и методы реставрационной деятельности сформировались и обрели современный вид за последние сто лет. Современная подготовка реставраторов имеет школы, направления и специфику.

В крупнейших музеях мира имеются целые научно-исследовательские и реставрационные центры с самым современным оборудованием и опытными реставрационными коллективами. Такими музеями в нашей стране являются Государственный Эрмитаж, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге и другие музеи России.



Ил. 1. Чарльз Камерон. Лионский зал в Екатерининском дворце Государственного музея-заповедника «Царское Село» (г. Пушкин, Санкт-Петербург). 1781–1784 гг. Общий вид плафона. Здесь и далее фото И.Ю. Прохина  
Fig. 1. Charles Cameron, Lyon Hall in the Catherine Palace of the Tsarskoye Selo State Museum-Reserve (Town of Pushkin, Saint Petersburg), 1781–1784. General view of the ceiling border. Hereinafter photo by I.Iu. Prokhin

В Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица на кафедре живописи и реставрации мы готовим будущих специалистов по разным направлениям: реставрация масляной, темперной и монументальной живописи и др. Наша задача — воспитать молодых реставраторов профессионалами, дать им необходимые навыки и умения, чтобы они могли их использовать и развивать и профессионально, и творчески и в дальнейшем передавать последующим поколениям. Для этого навыки должны стать знаниями. То есть студенты должны их осознать — «я не просто делаю, а для чего»: в этом важнейшая задача преподавателя.

Цель копирования в изучении не только техники, но и манеры мастера, особенностей его образного и пластического языка. Также необходимо изучение рисунка, живописи, техники и технологий, созданных старыми школами, занятия рисунком, живописью и композицией. Это расширяет кругозор и делает копирование более осмысленным и глубоким. Например, И.Э. Грабарь был и живописцем, и искусствоведом, и рестав-

ратором. Поэтому в подготовке молодых реставраторов и художников во все времена копирование имело большое значение.

Слова «кто умеет копировать, тот умеет и творить» приписываются Микеланджело. Копирование требует выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. «Копируй и наслаждайся», — говорил Ченнино Ченнини, иначе говоря, копируя, надо чувствовать красоту оригинала, переживать восторг.

Вот отрывок из книги А.Н. Мокрицкого «Воспоминания о Брюллове», в котором характеризуется система обучения в Академии художеств: «<...> в продолжение своего академического курса он [Брюллов] написал несколько копий с известного портрета папы Иннокентия X Веласкеса; раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать скопировал голову старика с оригинала того же мастера <...>» [К.П. Брюллов... 1961: 29].

Сколько раз звучали произведения Баха, Моцарта, Вивальди и других великих композиторов! Эти произведения мы слышим вновь и вновь в исполнении современных музыкантов и всякий



Ил. 2. Фигура Авроры  
Fig. 2. Figure of Aurora



Ил. 3. Фигура Диониса  
Fig. 3. Figure of Dionysus

раз прикасаемся к божественному началу, звучащему в них, вечным человеческим ценностям, и задаемся вопросом «Кто ты, человек?». Они, как некий эталон, заложены в наше сознание и подсознание, что указывает на их ценность для всех времен и народов.

Так же и в изобразительном искусстве. Микеланджело копировал античные образцы, Рубенс копировал Микеланджело. Мане и Дега копировали в Лувре, и перечень можно вести до бесконечности. Рембрандт копировал Рафаэля, Репин копировал Рембрандта.

Можно подвести итог одной фразой: прошлое, будущее и настоящее связаны между собой и, безусловно, питают друг друга, и копирование играет здесь важную роль.

Знания и навыки копирования помогут лучше делать тонировки, мастиковки, видеть по-

слойность и целостность реставрируемого произведения. И это важная часть навыков и приемов, которые нужно воспитать в студентах.

Отметим, что копирование с опытным мастером как нельзя лучше воспитывает в наших студентах вышеуказанные качества.

Конечно, бесценный опыт каждого студента — в том сложном и трудном диалоге, который он ведет, копируя мастера той или иной школы. Это помогает открыть сокровища наследия, скрытого в работе мастера, и обрести необходимые профессиональные навыки копииста.

Важно умение видеть произведение в целом, понимать, к какой школе и времени оно относится, его технику и технологию, учиться считывать пластический образ произведения. Это и есть способность поставить задачу и организовать последовательность работы, которая в итоге



Ил. 4. Фигура Весты  
Fig. 4. Figure of Vesta



Ил. 5. Фигура Флоры  
Fig. 5. Figure of Flora

максимально передаст весь спектр эмоционально-пластического замысла автора. Говоря другим языком, максимально приблизиться к автору.

Копирование как способ изучения изобразительного пространства старых мастеров известен издревле как самый простой, эффективный и, как ни странно прозвучит, современный.

Лишь вскользь позволю себе упомянуть о богатстве изобразительного пространства старых мастеров, их композиционных идей, об их исторических и духовных поисках посредством искусства, о культуре времени, в котором они жили. Все это воплощено ими с высочайшим мастерством и изобретательностью.

Целая жизнь проходит перед нашими глазами в работах старых мастеров. Сцены бытия человечества того времени мы видим глазами тон-

чайших и наблюдательных психологов и знатоков всего высокого и низкого в человеке, его любви и ненависти. Благодаря их живописи мы имеем представление о событиях, костюмах, архитектуре давнего времени, о городе и селе и, что очень важно, об отношениях между людьми. Кто-то скажет — какое это имеет отношение к нам и к реставрации? Я думаю — самое непосредственное, тем более для реставраторов. Нужно и любить, и знать прошлое, без этого наше настоящее будет неполноценным.

Ту же роль играет копирование старых мастеров.

Реставратор должен знать, с какими сокровищами и какого рода он имеет дело. Человечество еще только познает себя, и сохранение прошлого имеет огромное значение. И это должны по-

нимать реставраторы. Этим они и современны, и это их посыл в будущее.

Конечно, чтобы сформироваться как профессионалу и идти в ногу со временем, нужно изучать все современные технологические и научные возможности, пришедшие в помощь современной реставрации. Исследования и технологии помогают реставраторам, но видение произведения, понимание, какие задачи ставит перед вами современная отечественная реставрационная школа и сохранение оригинала, являются и поныне нравственно-этической стороной реставрационного процесса. В конце концов, это реставратор остается наедине с памятником, и он решает, каким видит отреставрированное произведение искусства.

В предисловии к книге «Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность» Ю.Г. Бобров пишет: «На каждом действии реставратора лежит груз ответственности за сохранение подлинности произведения не только перед прошлым, но и перед будущим. Поэтому очень важно не только в совершенстве

владеть техническими приемами укрепления материи произведения и раскрытия его от позднейших искажений, но и ясно представлять себе смысл предпринимаемых действий и их возможные последствия. Реставратор постоянно оказывается перед выбором между историческими и эстетическими ценностями произведения» [Бобров 2017: 4].

И реставратор, которому приходилось копировать, как никто другой, понимает и чувствует пространство старых мастеров и осознает его первозданную ценность. Конечно, глупо было бы полагать, что все и во всех случаях будет именно так, но мне хочется верить, что реставраторы, вооруженные знаниями и умением, хорошо знающие историю искусств и умеющие копировать и изучающие живопись и рисунок, наилучшим образом осознают цели и задачи того дела, которому посвятили свою жизнь, и ответственность, возложенную на них и теми, кто создавал и сохранил эти сокровища, и теми, кому они перейдут в наследство.



Ил. 6. Мастер-класс в залах Эрмитажа со студентами кафедры живописи и реставрации  
Fig. 6. Master class in the halls of the Hermitage with students of the Department of Painting and Restoration

Также копирование, изучение рисунка и живописи помогает в воссоздании по фотографиям, по сохранившимся материалам утраченных памятников. Для подобного вида деятельности нужно обладать и опытом копииста, рисовальщика и живописца, и умением работать в тесной связи с искусствоведами.

Можно привести наглядный пример.

Наши ученики, участвовавшие в воссоздании Лионского зала Екатерининского дворца в Пушкине — Ирина Платова, Иван Прохин и Михаил Rogoznyy — предложили мне написать четыре центральные фигуры на плафоне. Так как плохо сохранились первоисточники, некоторые фигуры пришлось фактически писать заново, т. е. они были воссозданы. Вся работа по воссоз-

данию Лионского зала была принята комиссией, в том числе и четыре фигуры — Диониса, Авроры, Весты и Флоры. Эти фигуры и сейчас можно видеть на плафоне Лионского зала.

Это очередной раз подчеркивает уровень подготовки и возможности наших учеников и преподавателей.

Кто как не реставратор, художник, копиист может справиться с работой, подобной той, которая была проведена в Лионском зале?..

Хочется верить, что российская реставрационная школа и наша кафедра в частности воспитывает надежную смену реставраторов, которые будут сохранять, а если нужно, и воссоздавать предметы искусства, оставленные нам в наследство предыдущими поколениями.

### Список литературы

Бобров 2017. Бобров Ю.Г. Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии и реальность. М.: Художественная школа, 2017. 288 с.

К.П. Брюллов... 1961. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / сост. Н.Г. Машковцев. М.: Академия художеств СССР, 1961. 317 с.

### References

Bobrov, Yu.G., *Filosofia sovremennoi konservatsii-restavratsii. Illiuzii i real'nost'*, Moscow: Khudozhestvennaia shkola Publ., 2017, 288 p., (In Russian).

Mashkovtsev, N.G. (ed.), *K.P. Briullov v pis'makh, dokumentakh i vospominaniakh sovremennikov*, Moscow: Akademiia khudozhestv SSSR Publ., 1961, 317 p., (In Russian).

### Сведения об авторе

**Нигматулин Дамир Данеялович**, доцент кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: damirnigma@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-9863-0728

**Для цитирования:** Нигматулин Д.Д. Роль копирования при подготовке реставраторов // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 91–96. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_91

### About the author

**Nigmatulin Damir D.**, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: damirnigma@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-9863-0728

**For citation:** Nigmatulin, D.D., 'The Role of Copying in the Professional Training of Restorers', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 91–96. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_91



## ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРАКТИКУМ В УЧЕБНЫХ МАСТЕРСКИХ

### HANDS-ON ARTS AND TECHNOLOGY TRAININGS IN STUDENT WORKSHOPS

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_97

*Н.Л. Борисова*

#### ЭКСПОЗИЦИОННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ АКТУАЛЬНОГО СОСТОЯНИЯ ПАМЯТНИКА (ИЗ ОПЫТА КАФЕДРЫ РМДЖ В РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА)

В статье рассматривается проблема экспозиционно-эстетических решений для достижения актуального состояния памятника. Данная проблема рассмотрена как методологическая. Проанализированы публикации, которые рассматривают эти проблемы с позиций научно-методических (вначале зарубежный опыт, а затем кратко рассмотрены различные суждения по этой проблеме теоретиков и практиков реставрационного дела в нашей стране). На приведенных примерах реставрационных работ показано, как решаются проблемы экспозиционно-эстетических решений для достижения актуального состояния памятника — произведения монументально-декоративной живописи в РГХПУ им. С.Г. Строганова.

**Ключевые слова:** экспозиционно-эстетические решения, памятник, актуальное состояние, характеристика произведений, состояния памятников, кафедра РМДЖ в РГХПУ им. С.Г. Строганова

*N.L. Borisova*

#### EXHIBITION AND AESTHETIC SOLUTIONS FOR ACHIEVING THE CURRENT STATE OF THE MONUMENT (BASED ON THE EXPERIENCE OF THE DEPARTMENT OF RESTORATION OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING OF THE STROGANOV UNIVERSITY)

The article deals with the problem of exhibition and aesthetic solutions to achieve the current state of the monument. This problem is discussed as a methodological one. Publications that discuss these problems from the standpoint of research and methodology have been analysed (primarily the overseas experience followed by a brief overview of various judgments on this problem from theorists and practitioners of restoration in Russia). The examples of restoration interventions serve to show how the problems of exhibition and aesthetic solutions are solved at Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts to achieve the current state of the monument that is a work of monumental and decorative painting.

**Keywords:** exhibition and aesthetic solutions, monument, current state, characteristics of works, state of the monument, Department Restoration of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov University

Публикуется в авторской редакции.

Это серьезная методическая и методологическая проблема, от решения этих вопросов зависит судьба памятника как произведения искусства — носителя исторической и художественной подлинности.

На своем реставрационном пути памятник претерпевает множество воздействий, которые так или иначе будут сказываться на эстетических качествах объекта реставрации. Но полная эстетическая выраженность произведения обретает-

ся уже в подготовленном к экспозиции памятнике. Эстетические качества произведения искусства многообразны. Соединив два понятия — экспозиционное и эстетическое — мы установили тем самым границы их использования. Эстетические решения — то, что относится к задачам по приданию росписям оптимального, методически обоснованного эстетического качества, их реставратор разрешает в процессе реставрационных действий. Вопросы экспозиционности могут рассматриваться с двух позиций: как часть проблемы обретения произведением актуального состояния и как проблема музейной презентации произведения, уже прошедшего реставрационную обработку. В первом случае мы должны разбирать те действия реставратора, которые он совершает при реставрации, то есть в процессе достижения конечной цели реставрационного процесса. Во втором случае подразумеваются проблемы музейно-выставочного дизайна, которые вырабатываются научными работниками и дизайнерами. Мы будем рассматривать только первый случай — экспозиционные решения как часть задач реставрационного процесса.

Теоретики и практики реставрационного дела в нашей стране высказывали различные суждения по затронутой теме, кратко рассмотрим некоторые из них. Но прежде необходимо ознакомиться с положениями предписывающих документов — реставрационных правил, инструкций. В Инструкции 1987 г. и следующими за ней повторами в сводах реставрационных правил от 2011 и 2013 гг. под приведением памятника к экспозиционному виду подразумеваются такие работы, как «дополнение больших утрат грунта, монохромное и полихромное погашение белых пятен в местах утрат красочного слоя и т. п.» [Инструкция по ведению реставрационных работ... 1987: 13–18; Рекомендации по ведению реставрационных работ... 2011: 86–90; Проведение работ по сохранению произведений... 2013: 101–105]. В число таких работ на росписях документы относят также «схематическую реконструкцию или воссоздание» [Проведение работ по сохранению произведений... 2013: 105]. Составители Инструкции при этом считают необходимым предупредить: «при разработке предложений по методике приведения памятника к экспозиционному виду необходимо исходить из того, что воссоздание художественного образа не всегда является целью реставрационных работ» [Инструкция по ведению реставрационных работ... 1987: 13; Рекомендации

по ведению реставрационных работ... 2011: 86]. В этих предписаниях указывается, что на завершающем этапе реставрации живописи древних памятников (до середины XVIII в. включительно) и «на выдающихся по своим художественным качествам памятниках последующих столетий» «категорически запрещаются» какие-либо дописи или воссоздания, «за исключением легких тонировок на штукатурных чинках или на местах полной утраты авторского красочного слоя» [Инструкция по ведению реставрационных работ... 1987: 17; Рекомендации по ведению реставрационных работ... 2011: 89; Проведение работ по сохранению произведений... 2013: 104]. В то же время при реставрации стенописей в памятниках XVIII–XX вв. «могут быть допущены элементы воссоздания и тонировки, в цвете и тоне приближенные к авторским слоям» [Инструкция по ведению реставрационных работ... 1987: 17; Рекомендации по ведению реставрационных работ... 2011: 104]. Кардинальные социально-политические перемены, пришедшие в наше Отечество с начала 1990-х гг., вызвали в жизни и серьезные изменения в режимах использования большинства храмовых зданий, имеющих стенописи. Но положения Инструкции 1987 г. почти не претерпели изменений в разделах СРП 2007 и 2013 гг.

Обратимся теперь к публикациям, которые рассматривают эти проблемы с позиций научно-методических. Посмотрим вначале на зарубежный опыт, который хорошо представлен в фундаментальном труде итальянских специалистов «Консервация настенной живописи». Подобные вопросы обстоятельно рассматриваются в главе XI под заголовком «Проблемы презентаций» [Mora et al. 1977: 347]. Авторы выстраивают методическую базу своих рекомендаций («основные принципы»), привлекая основополагающие принципы, которым, по их словам, Чезаре Бранди дал наиболее точную формулировку.

Вмешательство в произведения прошлого при реставрации, считают авторы, возможно (допустимо) только как критическая интерпретация. Сегодня историческое сознание требует уважения к подлинности документов прошлого. В то же время, современная эстетика подчеркивает, что уникальность произведения искусства состоит в том, что они создаются индивидуальным сознанием в данный исторический момент. Современные реставрационные концепции приводят иногда к радикальному отказу от любых форм вмешательства в утраты живописно-

го произведения. Фактически они отказываются рассматривать произведение искусства как эстетическую реальность. Однако невмешательство в искаженное утратами произведение само по себе является уже формой представления, которая уклоняется от проблем эстетики.

С эстетической точки зрения произведение искусства характеризуется единством формы как неделимой целостности. Следовательно, в случае физического повреждения произведения, ведущего к разделению его на части, произведение, согласно Ч. Бранди, будет потенциально существовать как единое в каждом из своих фрагментов. Из этого вытекает, что при реставрации нужно пытаться развить потенциальное единство, внутренне присущее каждому из фрагментов, и следовать предназначениям, содержащимся в самих фрагментах, а не прибегать к реставрациям «по аналогии». Настенная живопись представляет особую проблему при разработке методов обработки утрат в красочном слое. Обусловлено это тем, что росписи «являются неотъемлемой частью архитектуры, они подчинены более крупному целому, в отношении чего утраты могут быть оценены иначе, чем просто в живописи» [Mora et al. 1977: 360]. Стенописи могут быть исполнены в разной степени подобия реальности — от условно-плоскостной и декоративной до иллюзорной. В последнем случае разрыв непрерывности, создаваемой утратами, будет касаться не только живописных форм, но и архитектурных. Тогда восстановление живописи становится, по сути, и реставрацией архитектуры. Проблема достигает своих пределов тогда, когда, как в случае памятников позднего барокко, живописное и архитектурное пространство имеют тенденцию становиться однородными, реальная архитектура совпадает с архитектурой живописных пространств. Поэтому, заключают авторы, сохранение иллюзии, необходимой для единства целого, безусловно, оправдывает реконструкцию обширных разрывов. Но вслед за этим авторы предупреждают, что во избежание стилистических фальсификаций нужно уметь смиряться не только с потерей живописи, но и с непоправимыми увечьями архитектуры [Mora et al. 1977: 352].

В разделе «Практические мероприятия» авторы выделяют пять типов утрат (искажений) живописного слоя, затем описывают реставрационные действия, им соответствующие. При тонировании настенной живописи авторы предпочитают акварельную технику, которая не навязывает живописи свою материальность. При

ограниченных утратах, восстановление которых оправдано потенциальным единством окружающей живописи, предлагается использовать технику тонирования *tratteggio*, разработанную в Центральном институте реставрации в 1945–1950 гг. под руководством Ч. Бранди. Система тонировочной штриховки позволяет отличать оригинальную живопись от тонировочной, она выполняется обычно в технике акварели, что позволяет легко ликвидировать ее при необходимости. В книге подробно разбираются особенности техники *tratteggio* и способы ее нанесения. Отмечается, что при больших утратах преимущества этой техники снижаются и тогда следует использовать другие виды ретуширования.

При обсуждении способов обработки утрат руинированной живописи, авторы придают особое значение пространственной организации поверхности, несущей на себе живописные изображения и утраты. Они находят, на наш взгляд, лучшее из возможных решений (не прибегающих к помощи кисти и краски) по устранению (смягчению) негативного влияния лакун, образованных утратами в живописи. Его суть в следующем: свободные от красочного слоя участки должны выглядеть так, как если бы они были вызваны отпадением живописного слоя, в результате чего обнажилась штукатурная поверхность *arriccio*. При таком решении все утраты оптически переместятся на задний план (за изображения) и пространственно совместятся с естественным основанием росписей. Авторы приводят конкретные рекомендации по практическому воплощению этой реставрационной идеи. По мнению авторов, любое другое решение, не базирующееся на различении пространственных планов сохранившейся живописи и обнажившейся поверхности *arriccio*, может породить только путаницу в восприятии росписей. Это особенно характерно для ретуширования, имитирующего следы времени (состаривание). Следует заметить, что подобный взгляд на понимание проблемы и на характер обработки утрат росписей во второй половине XX в. не был свойственен методикам реставрации древних стенописей в нашей стране. Не популярно среди реставраторов такое понимание проблемы и в настоящее время.

В книге итальянских авторов также подробно рассматриваются проблемы обработки обширных утрат в такой живописи, которая тесно увязана с архитектурой, — это цветные покрытия, имитация материалов, декоративные элементы, способствующие формированию архитектурно-

ческого ритма, иллюзионистическая живопись, связанная с архитектурой. Авторы выдвигают ряд требований, которые должны быть положены в основу проведения реставрационных работ на таких памятниках, и первое из них — это исследование памятника и документальных источников. Отмечается, что тонирование в технике *tratteggio* не подходит для слишком больших поверхностей и необходимо искать другие решения. В случае иллюзионистических композиций любые чрезмерные вмешательства в утраты живописи приводят к фальсификации, «поэтому предпочтение нужно отдавать искаженной, но аутентичной работе» [Mora et al. 1977: 345].

Как важнейшая часть всей экспозиционно-эстетической проблемы (презентации) рассматривается в книге итальянских авторов вопрос освещения стенописных памятников. Они считают, что освещение является определяющим элементом архитектурного интерьера, оно объединяет пространство, пластические формы и цвет. Далее они утверждают, что характеристики света, строго говоря, являются частью совокупной монументальной работы и их надо было бы сохранить в подготовленном к экспозиции памятнике. Старое освещение — отмечают авторы — было гораздо менее интенсивным, чем то, к которому мы приучили архитектуру и общую современную жизнь. Чем мягче свет, тем больше формы и цвета становятся частью окружающего пространства, живопись приобретает глубину, что обеспечивает слияние живописного и архитектурного пространства. Реставрация росписей, полагают авторы, должна включать, по возможности, восстановление исходных условий освещения. Освещение, которое освещает только живопись, разрушает единство внутреннего пространства, изолируя стенопись [Mora et al. 1977: 347–375].

Отдельно в этой главе книги рассматриваются вопросы презентации перенесенной живописи. Разбираемые проблемы сводились, в основном, к обсуждению реставрационно-технических вопросов. В случае «музейной презентации» обычная судьба перенесенной живописи — выставка в музее. Авторы не скрывают своего отрицательного отношения к безоглядной практике переноса фрагментов стенописей, представляющей собой непоправимую ее ампутацию, которая не может быть искуплена лучшими условиями видимости. При снятии со стены росписи разделяются на составляющие их элементы (синопия, подготовительный рису-

нок, живопись), они делаются легко транспортируемыми, чтобы их можно было экспонировать в различных местах. Фактически такие произведения превращаются в скоропортящиеся ценности для легкого потребления, которые быстро становятся наполовину забытыми в музейных фондах [Mora et al. 1977: 347–375].

Мы привели довольно подробное изложение проблемы презентаций стенописных произведений, рассмотренной в книге итальянских авторов в конце 1970-х годов. Актуальность методических материалов, содержащихся в этом фундаментальном труде, не потеряла своего значения и в настоящее время. Многие положения этой работы могут быть полезны и для опыта современной отечественной реставрации. В практической и методической деятельности кафедры реставрации стенописей сведения, почерпнутые из этой книги, используются давно и постоянно.

Прежде чем переходить к конкретным примерам экспозиционно-эстетических решений, которые предпринимали реставраторы кафедры РМДЖ в процессе своих реставрационных работ, рассмотрим обсуждаемую тему как методологическую проблему. Приведение памятника к экспозиционному виду — методическая задача, которой всегда завершается реставрационный процесс. Но она, в виде представлений о будущем облике памятника, начинала выкристаллизовываться уже на этапе выработки методического направления предпринимаемой реставрации. Базой для этого были не только характеристики произведения в его объективном состоянии, результаты исследовательских работ и выработанные представления об авторском состоянии произведения, но также сложившиеся на тот период времени методологические приоритеты в реставрационной деятельности и конкретные формы их воплощений на памятниках. В рассматриваемом опыте итальянских реставраторов по решению поставленных задач дается целостный набор рекомендаций — от базисных методологических до конкретных методических. В нашей стране такой обобщающей работы по всем аспектам реставрации произведений стенописей нет. Есть публикации, которые затрагивают лишь отдельные проблемы реставрации или какую-то одну техническую группу памятников. Однако потребности текущей реставрационной жизни подталкивали реставраторов и исследователей к рассмотрению вопросов экспозиционно-эстетического порядка как теоретической проблемы. Посмотрим на публикации некоторых авторов, касающиеся этой

темы, придерживаясь не столько хронологического порядка, сколько смысловой связности между обсуждаемыми вопросами.

Л.А. Лелеков рассматривал экспозиционно-эстетическое решение при реставрации во взаимоотношенности его с факторами внешнего порядка, например, музейно-экспозиционными потребностями. Он отмечает, что «роль и влияние процессов реставрации на судьбы памятников и на характер их историко-культурных интерпретаций систематически недооцениваются» [Лелеков 1984: 7]. Музейные специалисты совершенно не связывают эстетические качества произведения искусства и реставрационный процесс. Но это одна из цеховых иллюзий. «Любая самая тщательная и технически совершенная по нашим меркам нынешнего дня реставрация неизбежно, так или иначе, модифицирует оригинал, воздействует на его материальную структуру и на его художественный образ, помимо сколь угодно благих намерений реставратора» [Лелеков 1984: 8]. Далее автор, на примерах, правда, станковых произведений, высказывает мнение о том, что планируемая в музее тематическая экспозиция «уже отчасти предопределяет и план реставрации». Реставраторы сплошь и рядом подгоняют доверенные им памятники под готовую наперед концепцию школы и стиля. Пример тому — существовавшее в начале XX в. представление о том, что древнерусские иконы, по пятнадцатый век включительно, писались чистыми контрастными красочными составами, тем самым достигая «спектральной симфонии». Из-за этого многие замечательные иконы лишились своих лессировок, предопределив появление другой иллюзии — стилистической. В результате своих, весьма искусных, теоретических выкладок Л.А. Лелеков подходит к выводу о том, что взаимозависимость между конкретным экспозиционным решением и обеспечивающим его циклом реставрационных мероприятий сложна и неоднозначна. В зависимости от того или иного методического подхода «на передний план выдвигаются то соображения историко-документальной достоверности, то художественно-стилистической убедительности, то полноты эстетического восприятия». Рассматривая эти вопросы с точки зрения музейной экспозиции, он определяет, что «экспозиция, в семиотическом отношении определяемая как текст, стоит между двумя эпохами и культурами, овеществляя собою реальность прошлого для массового зрителя». Говоря о пределах возможного в реставрации памятников прошлого,

он утверждает, что реставрации не дано заново воссоздать утраченную культурную реальность. «Ее можно лишь имитировать в новом материале с некоторой, но не абсолютной степенью адекватности. В экспозиции будет явлен отнюдь не буквальный результат былого художественного деяния, а его современная версия» [Лелеков 1984: 8].

Мы должны добавить к этому, очень краткому и выборочному изложению взглядов Л.А. Лелекова на проблему взаимосвязи реставрационного процесса и музейно-выставочной деятельности следующее: в памятниках стенописей религиозных объектов (а они составляют большую часть монументального наследия) содержательная роль живописных произведений опирается еще и на другие, кроме историко-культурных и художественно-образных характеристик, и взаимосвязь реставрационного процесса и приемлемого экспозиционного вида таких произведений будет еще более сложной (и еще менее поддающейся методическому нормированию).

Л.А. Лелеков касался проблемы эстетики в реставрации во многих своих публикациях. В частности, в обзорной статье «Проблемы теории и методологии реставрации» (1986 г.) [Лелеков 1986] он замечает, что такие вопросы требуют системного научного обоснования и теоретических разработок. Необходимо определить, уточняет он, какова вообще эстетическая практика в реставрации, что такое эстетическая компетенция реставратора и отдельного музейного хранителя, каково различие между художественным фактом и эстетической ценностью. В работах самого Л.А. Лелекова подобные вопросы дальнейшего развития не получили. Определенную роль в толковании основных терминов и понятий в научной реставрации сыграли работы В.В. Зверева и К.Л. Лукичевой — сотрудников научно-теоретического отдела ВНИИР, создателем и руководителем которого был Л.А. Лелеков.

Очень обстоятельно рассмотрел интересующую нас тему Л.И. Лифшиц в своей статье «Экспозиционный вид памятника как предмет реставрационного исследования» [Лифшиц 2022: 115–125]. Среди различных видов реставрационного исследования он выделяет экспозиционный (эстетический и познавательный) аспект, связанный с расчисткой памятников и приведением их в экспозиционный вид — тонировки, дописи, частичная реконструкция. Он замечает, что сама проблема и даже понятие экспозиционного вида памятника до последнего времени находилась практически вне поля научных исследова-

ний. Решение этих вопросов продолжает всецело зависеть от субъективных идейных или вкусовых суждений заказчика... и реставратора. Л.И. Лифшиц не сходит в мнении с другими исследователями (Г.И. Вздорнов, Н.А. Гагман), считающими, что эстетическое качество обладает известной самостоятельностью и прямо не связано с технико-технологической структурой памятника. Они полагают, что зритель может наслаждаться художественным совершенством произведения, независимо от того, знает или не знает он что-либо конкретное об устройстве памятника. Сам же он считает, что эстетическое чувство не может быть абстрагировано от материальной структуры произведения, его порождающей. Л.И. Лифшиц утверждает, что образное познание произведения искусства включает только благодаря технико-технологической организации его материальной основы. Эстетическое чувство открывает путь к познанию памятника как многомерной и многослойной системы, только в таком варианте «эстетического познания» возможно понимание памятника. Далее он упрекает сторонников восстановительной, «экспозиционной» реставрации в том, что они создают лишь иллюзию подлинности, но уничтожают («забивают») следы первоначальной (аутентичной) структуры памятника. Человеческий мозг способен индуктировать восприятие того, что прямо не изображено на холсте или бумаге. Способность воспринимать, совершать творческий акт смотрения, подпитывается... ассоциированием «содержания» живописи с технико-технологической организацией красочного материала и основы памятника. Но такая способность нашего сознания будет подавляться действиями по восстановлению утрат живописи. Автор предлагает при проведении реставрационных исследований выявлять «ценностные информационные слои», которые образуют данную структуру. Он перечисляет более двадцати таких ценностных слоев.

В зависимости от принципа экспонирования произведения он предлагает затем определить «доминирующие ценностные слои» и в соответствии с этим выстраивать приоритеты реставрационного процесса. Автор отмечает, что в памятнике наиболее уязвимым является эстетический слой, а наиболее устойчивым — слой историко-меморативный, типологический, социокультурный и конфессиональный. При реставрации художественная и документальная ценности могут оставаться либо неизменными, либо их уровень понижается. Заключает свою статью

Л.И. Лифшиц предложением: в реставрационных методиках должны содержаться аналитические разборы готовящейся реставрационной деятельности, а не только описания технологического процесса. В этой работе были глубоко разобраны и систематизированы экспозиционно-эстетические аспекты проблемы реставрации памятников живописи, но для практического употребления все предложения и выводы, вытекающие из этой аналитической работы, в сложившихся условиях трудноприменимы — слишком громоздкими нам представляются те действия, которые должен предпринять реставратор, выполняя их. Но обстоятельный анализ проблемы, продемонстрированный автором, поможет реставраторам понять важность и многозначность поднятой методической проблемы.

И еще мы должны заметить. В статье Л.И. Лифшица (да и у других авторов, затрагивающих эту тему — Л.А. Лелеков, С.П. Масленицина...) часто сквозит мысль о том, что сторонники «восстановительных» действий предпринимают это во имя «восстановления целостности» памятника, понимая под этим «тонировки, дописи, частичную реконструкцию» [Лифшиц 2022: 119]. Опыт работ в Строгановской академии свидетельствует: есть достаточно средств в руках реставратора для того, чтобы изменить негативное впечатление от руинированной настенной живописи как утраченной целостности, не прибегая к кисти и краскам. Есть ведь цельность сюжетно-образительная, есть декоративная, а есть и цельность, которая образуется при достижении композиционно-декоративной и пространственной связности всех ее элементов — и живописи, и утрат. Теоретические и практические аспекты этой проблемы достаточно полно разобраны В.П. Бурым в его монографии [Бурый 2019].

В работах Ю.Г. Боброва вопросы эстетики в приложении к реставрации обсуждались постоянно. Его книги «Теория реставрации» и «Философия современной консервации-реставрации» вобрала в себя основные положения его взглядов на проблемы реставрации, высказанные им в статьях 1980–1990-х гг. Поэтому ограничимся краткой выборкой из суждений Ю.Г. Боброва, взятых из этих книг и касающихся темы настоящего раздела.

Автор утверждает, что консервация-реставрация преследует не только цели сохранения памятника, но и его последующей презентации. Памятники искусства — особый класс предметов, на который направляется реставрационное

воздействие. Подлинность произведения искусства включает в себя такие аспекты, как «подлинность материи и подлинность художественных смыслов, подлинность формы и такой ее эмоционально-психологический аспект, как ощущение подлинности». Эстетическое отношение к консервации и реставрации предопределено и свойствами субъекта, и качествами объекта. Но важно не ставить знак равенства между эстетическим и художественным, «так как подобная путаница приводит к далеко идущим методологическим последствиям». В эстетическом воздействии проявляется лишь отношение к объекту, «выражаемое в эстетической оценке всех предпринимаемых манипуляций». Практика воссоздания утраченных частей произведения есть художественная деятельность, «восстанавливающая химерическое первоначальное состояние, при которой неизбежно происходит смешение авторов». Но художественный аспект реставрации проявляется не только при воссоздании утраченных фрагментов, «но и в приемах условного воссоздания утрат методами типа траттежио в живописи» (и, добавим, пуантели — Н.Б.). Но такие воздействия можно ограничить. «Эстетическое же отношение невозможно исключить» [Бобров 2004: 267].

В главе «Приспособление или адаптация памятников искусства», которая созвучна, до некоторой степени, обсуждаемой нами теме, Ю.Г. Бобров пишет, что понятие «приспособление» означает комплекс различных операций, «призванных придать произведению вид или свойства, которые <...> адаптируют, включают его в современную культуру». Даже такая форма приспособления, как музеефикация объекта — есть придание памятнику статуса и вида исторического «документа». И восполнение утрат в живописи есть «приспособление произведения к условиям общественного потребления». Однако такая актуализация памятника не должна нарушать баланс исторических и эстетических ценностей произведения. Автор особо отмечает, что тип функционирования памятника в обществе придает конкретный, реальный характер реставрационному вмешательству, определяет его методологию и методику [Бобров 2004: 189].

Различные методические подходы к решению экспозиционно-эстетических проблем реставрации фрагментов стенописей были рассмотрены сотрудником кафедры РМДЖ В.П. Бурым при характеристике реставрационных методов, принятых в ведущих реставрационных органи-

зациях России во второй половине XX — начале XXI вв. [Бурый 2019]. В главе, посвященной опыту работ ГосЭрмитажа, в разделе «Мероприятия по выявлению художественно-эстетических и музейно-экспозиционных качеств росписей» [Бурый 2019: 115–118] в сжатой форме обобщен многолетний опыт работ сотрудников Лаборатории реставрации монументальной живописи ГосЭрмитажа, который они систематически излагали в своих публикациях. Методические установки, разработанные эрмитажными реставраторами, воплощались в практических работах по реставрации среднеазиатской и древнерусской живописи, и все это представлено в музейной экспозиции. Проблемы теоретического и технического порядков, которые нужно было решать при этом, многочисленны, и они более или менее подобны проблемам, над которыми работали в этот период итальянские реставраторы. Методические решения, найденные при этом эрмитажными реставраторами, в частности могут не совпадать с подходами итальянских реставраторов, но они, в целом, базируются на общем методологическом базисе, принятом мировой реставрационной наукой XX в.

В главе монографии В.П. Бурого, описывающей реставрационные методы, разработанные в ГосНИИ реставрации, этой проблеме посвящен раздел «Мероприятия по приданию росписям оптимального музейно-экспозиционного состояния» [Бурый 2019: 141–147]. Вклад реставраторов ГосНИИР в решение подобных вопросов был основательным как на теоретическом, так и на реставрационно-технологическом уровне. В части этого раздела, именуемой «Опыт методологического осмысления выполняемых работ» автор в итоге своих размышлений (основанных на опыте работ с археологической живописью) приходит к следующим заключениям. Прошедший через консервационные операции руинированный фрагмент росписей будет содержать утраты и искажения, порождающие в восприятии зрителя, с одной стороны, эстетические положительные оценки (так как налицо все свидетельства его исторического бытия), но еще и эстетически отрицательные ощущения (поскольку в этих же самых утратах и искажениях проглядывает, угнетающая нас, личина Хаоса). И эту последнюю, угнетающую нас, смесь ощущений «мы можем определить как стихийный, внехудожественный и, пока еще, внемемориальный образ». Таким образом, продолжает автор, «наши усилия должны быть сосредоточены на устранении этого отрицатель-



Ил. 1. Фрагмент стенописи XVII в. «Изображение преподобного Авраамия Ростовского» из Троицкого собора Макарьевского монастыря, г. Калязин. ГМА им. А.В. Шусева, Москва. После реставрации.

Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), А. Столяров. 2018–2019 гг.

Fig. 1. Fragment of the 17th-century wall painting Image of St. Abraham of Rostov from the Trinity Cathedral of the Trinity-Macarius Monastery, Kalyazin. Shchusev Museum of Architecture, Moscow. After restoration.

Restorers: V.P. Buryi, N.L. Borisova (supervisors), A. Stoliarov. 2018–2019

ного эстетического ощущения и придания факторам, его вызвавшим, содержание эстетически положительного качества». Путь к этому лежит через эстетическую оценку и отбор этих факторов, через процессы консервации и реставрации. Это означает, «что конечной целью реставрационного процесса является перевод внешнехудожественного (стихийного) образа в мемориальный

для создания нового эстетического качества: художественно-мемориального образа, то есть произведения в его актуальном состоянии — объекте музейного экспонирования» [Бурый 2019: 141]. Далее автор приводит описание конкретных реставрационных мероприятий, с помощью которых достигаются заявленные методические цели [Бурый 2019: 141–147].





Илл. 2. Фрагмент стенописи XVII в. «Рождество Девы Марии» из Троицкого собора Макарьевского монастыря, г. Калязин. ГМА им. А.В. Щусева, Москва. До реставрации. Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), О. Одаиник. 2018–2019 гг.  
 Fig. 2. Fragment of the 17th-century wall painting The Nativity of the Virgin Mary from the Trinity Cathedral of the Trinity-Macarius Monastery, Kalyazin. Shchusev Museum of Architecture, Moscow. Before restoration. Detail. Restorers: V.P. Buryi, N.L. Borisova (supervisors), O. Odainik. 2018–2019

Рассмотрению вопросов экспозиционно-эстетического порядка уделяется внимание и в других разделах монографии В.П. Бурого. Но наиболее полно и глубоко данная проблема была рассмотрена в заключительной части этой рабо-

ты — в разделе «Экспозиционно-эстетическое представление фрагментов росписей» [Бурый 2019: 348–360]. Во введении к этому разделу автор упоминает о работах итальянских специалистов (см. выше), отмечая, что теоретической базой для



Ил. 3. Фрагмент стенописи XVII в. с изображением деревьев из композиции «Третий день творенья» Троицкого собора Макарьевского монастыря, г. Калязин. Музей МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва.

Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), В. Валионите. 2018–2019 гг.

Fig. 3. Fragment of the 17th-century wall painting depicting trees from the composition *The Third Day of Creation* from the Trinity Cathedral of the Trinity-Macarius Monastery, Kalyazin. Museum of the Stroganov Academy, Moscow.

Restorers: V.P. Buryi, N.L. Borisova (supervisors), V. Valionite. 2018–2019

выработки решений по этим проблемам были, в первую очередь, труды Ч. Бранди. Сравнивая практику работ по этой проблеме отечественных и зарубежных реставраторов в последней трети XX в., автор приходит к заключению, что, несмотря на глубокое методическое осмысление своей деятельности в зарубежной реставрации, принципиально иных способов завершающей обработки стенописных произведений не появилось (хотя мы должны вновь заметить, что упомянутые нами выше весьма разумные положения итальянских реставраторов о необходимости пространственной соотносительности живописи и утрат реставраторами нашей страны не применялись). В.П. Бурый также отмечает, что в нашей стране реставрационная практика этого периода в некоторых аспектах была строже, чем зарубежная.

Конкретные положения по данной теме автор разбирает в подразделе, именуемом «Критерии для выбора оптимальных экспозиционных решений». Рассмотрены различные характеристики фрагментированных произведений стенописей, сформулированы и обоснованы около двадцати критериев, которыми может руководствоваться реставратор при выработке экспозиционно-эстетических подходов в реставрационном процессе. Предлагается, например, учитывать следующие особенности памятников стенописей (отберем те из них, которые имеют наиболее общий характер):

— Монументальная живопись средневековых памятников условно-плоскостная, декоративная, но как стенопись, то есть живопись на пространственно организованных пластических массах стен, она также обладает архитек-



Ил. 4. Фрагмент стенописи XVII в. «Райские птицы» из композиции «Изгнание из рая» Троицкого собора Макарьевского монастыря (г. Калязин).  
Фонды музея МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва. После реставрации.

Реставраторы: В.П. Бурый, Н.Л. Борисова (руководители), Л. Трощинская. 2018–2019 гг.

Fig. 4. Fragment of the 17th-century Birds of Paradise from the composition Exile from Paradise of the Trinity Cathedral of the Trinity-Macarius Monastery, Kalyazin. Museum of the Stroganov Academy, Moscow. After restoration.  
Restorers: V.P. Buryi, N.L. Borisova (supervisors), L. Troshchinskaya. 2018–2019

тоничностью и даже (как стенопись) качествами пластически осязательными. Эти произведения — не просто декорации поверхностей, в их художественно-образную целостность входит и осязательно прочувственная зрителем тектоническая основа, массив стен, на которых они выполнены.

— Фрагмент древней живописи является носителем историко-культурной и художественно-образной информации. Достоверность и подлинность — его важнейшие свойства. Максимально проявить и сохранить эти качества в реставрируемом произведении должно быть первой целью реставрационного метода.



Илл. 5. Росписи потолка подклета Троицкой надвратной церкви в Саввино-Сторожевском монастыре, г. Звенигород. Композиция «Святой дух». Северный лоток свода. XIX в.

Фрагмент. До реставрации

Fig. 5. Paintings on the ceiling of the basement of the Trinity Gate Church in the Savvino-Storozhevsky Monastery, Zvenigorod.

The Holy Spirit composition. The northern panel of the vault. 19th c.

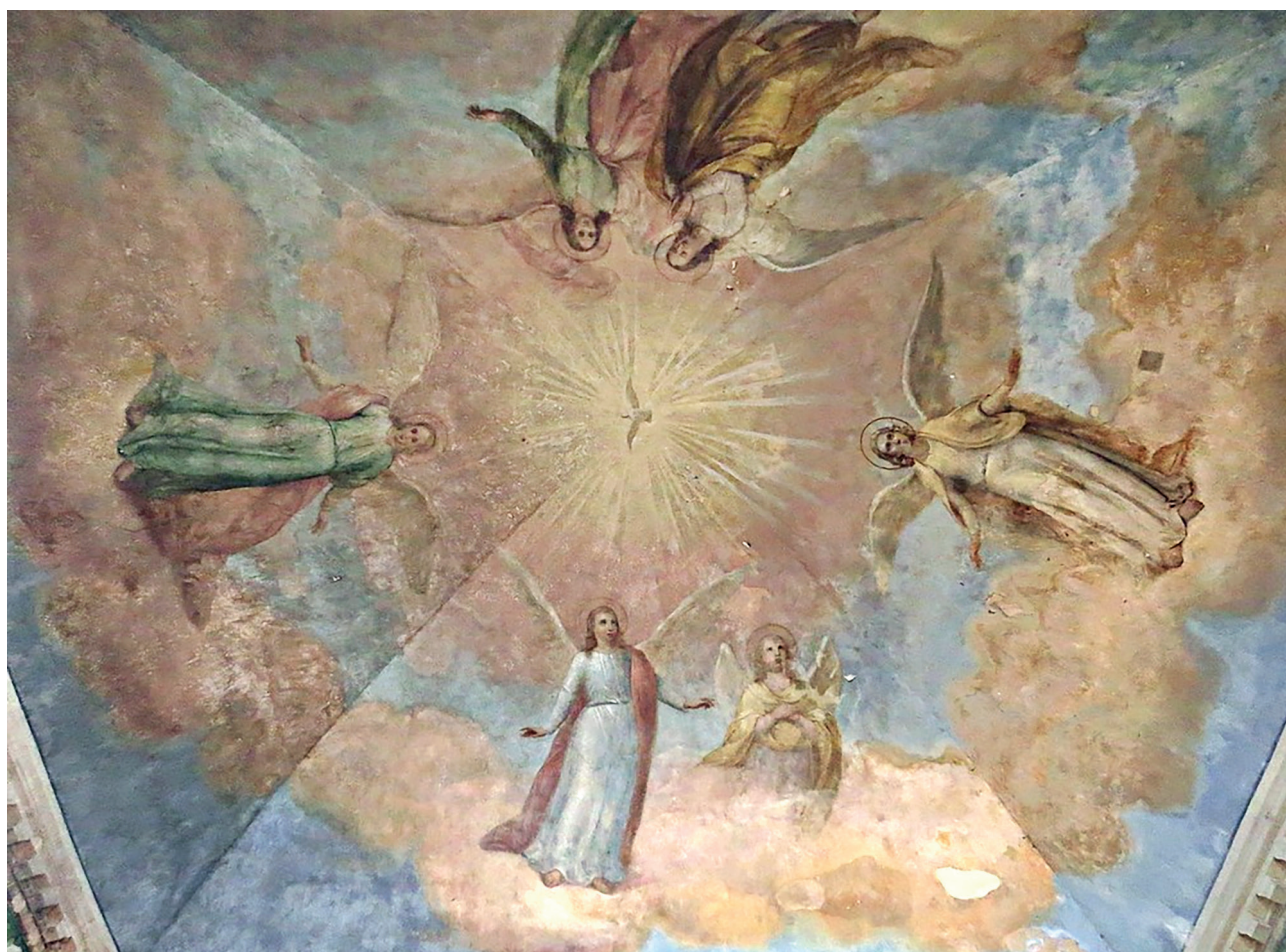
Detail before restoration

— При решении проблем экспозиционно-эстетического представления росписей следует исходить из принципа минимального вмешательства в изобразительный строй произведения. Автор, в частности, замечает, что, реализуя этот принцип, вначале нужно опробовать самые щадящие способы экспозиционной подготовки живописной поверхности. Только убедившись в невозможности удовлетворительно решить проблемы подобным образом, можно переходить к другой, более навязчивой степени реставрационного вмешательства. Далее идет развернутое обсуждение этой проблемы с привлечением теоретических позиций зарубежных специалистов.

— В подготовленных к музейной экспозиции фрагментах росписей должны быть сохранены морфологические признаки стенописного произведения и характер рельефа, присущий его поверхности; приведено обоснование этого тезиса.

Мы выбрали именно эти критерии, поскольку остальные — более специфичны, они относятся к проблеме реставрационной обработки фрагментов росписей. Следует заметить, что методическая основа обсуждаемой нами книги В.П. Бурого (преподавателя нашей кафедры) формировалась и с учетом опыта реставрационных работ, проводимых на кафедре РМДЖ. И в настоящее время методические положения, приведенные в этой книге, входят в методическую базу учебных и производственных работ кафедры на древних стенописях.

Таким образом, наш беглый обзор теоретических работ ведущих зарубежных и отечественных специалистов свидетельствует о том, что проблеме экспозиционно-эстетических решений, касающихся приведения памятника к актуальному состоянию, уделялось много внимания — как на уровне отвлеченно-методических суждений, так и в практических реставрацион-



Ил. 6. Росписи потолка подклета Троицкой надвратной церкви в Саввино-Сторожевском монастыре, г. Звенигород. Композиция «Святой дух». Северный лоток свода. XIX в. После реставрации. Реставраторы: В.П. Бурый (руководитель), А.В. Курков, С.П. Лосев, Е.Н. Чебан, А.Н. Гладов, Е. Пискарева. 1991–1992 гг.

Fig. 6. Paintings on the ceiling of the basement of the Trinity Gate Church in the Savvino-Storozhevsky Monastery, Zvenigorod. The Holy Spirit composition. The northern panel of the vault. 19th c. After restoration. Restorers: V.P. Buryi (head), A.V. Kurkov, S.P. Losev, E.N. Cheban, A.N. Gladov, E. Piskareva. 1991–1992

ных методиках. Разнообразие состояний памятников стенописей беспредельно, но их можно сгруппировать в однородные по решаемым проблемам группы. Экспозиционно-эстетические решения при реставрации памятников также будут зависеть от множества причин: от конкретных характеристик произведений и от их состояний, от внешних факторов и т. д.; и эти решения можно объединить в методически однородные группы. В представленных ниже примерах памятников, реставрация которых проводилась сотрудниками кафедры реставрации монументально-декоративной живописи Строгановской академии, можно проследить такие типовые решения этой сложной и методически противоречивой проблемы.

*Реставрация фрагмента стенописи I в. н. э. из Помпей с изображением коленапреклоненного жреца с сестром (фонды ГМИИ им. А. С. Пушкина). 2005 г.*

Эти фрагменты помпеянской живописи претерпели все выпавшие на их долю испытания: они были засыпаны вулканическим пеплом в I в. н. э., обнаружены, обработаны и помещены на музейное хранение в 1930-х годах, горели в бункере при пожаре, устроенном эсэсовцами в Берлине в 1945 году, хранились многие десятилетия в непригодных для этого помещениях в загородных фондах ГМИИ им. А.С. Пушкина. Выполняя реставрационную работу в юбилейном 2005 г., реставраторы кафедры РМДЖ постарались сохранить в экспозиционном облике этих фрагментов некоторые следы, оставленные немилосердным временем. Для этого они удалили с живописной поверхности загрязнения; ослабили пятна гари, въевшейся в очень пористую структуру штукатурной поверхности; сохранили и проявили выразительные кромки — изломы, свидетельствующие о вырванности этих фрагментов из большого монументального целого; подобрали такой со-



Ил. 7.  
Масляная стенопись  
в помещении Воскресной  
школы на втором этаже  
храма Преподобного Симеона  
Столпника за Яузой.  
Композиция «Святой Евангелист  
Лука». XIX в.  
До реставрации

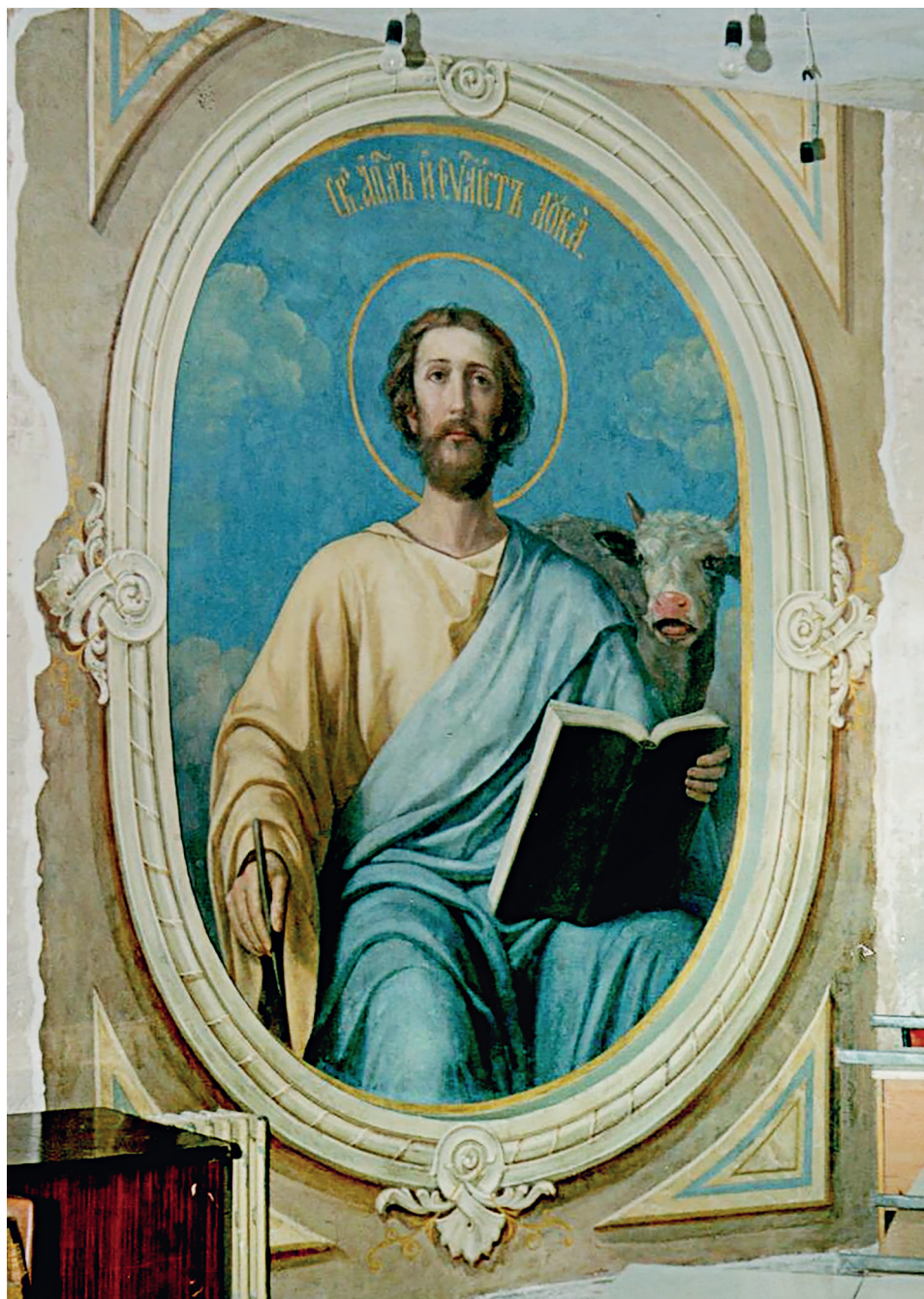
Fig. 7.  
Oil wall paintings in the Sunday  
School on the first floor  
of the Church of St. Simeon  
Stylites beyond the Yauza.  
The composition  
St. Luke the Evangelist. 19th c.  
Before restoration

став мастики для полей монтажной пластины, который был бы способен в максимальной мере проявить все цвето-тональные и фактурные качества этих осколков античного искусства [Бурый 2019: 182–185].

Фрагменты стенописей XVII в. из Троицкого собора Макарьевского монастыря, г. Калязин. Фонды музея МГХПА им. С.Г. Строганова и ГМА им. А.В. Шусева. 2018–2019 гг.

Работе с фрагментами калязинских стенописей сотрудники кафедры РМДЖ посвятили более 30 лет. Технические проблемы их реставрации были очень сложны, так как необходимо было произвести полную дереставрацию каж-

дого из них (после кардинальных реставрационных обработок в 1940 г. и профилактических — в 1970-е гг.) и вновь придать им полноценный экспозиционный вид, другими словами, нужно было решать проблемы их новой актуализации. Но что такое актуальное состояние (в современном понимании) для объектов подобного рода? Их физическая прочность и «эксплуатационная» надежность — это само собой разумеется. Но основополагающая черта древнего произведения, а значит, и качество новой актуальности — это его историческая, материальная и художественная подлинность. Надо было вернуть, сколько можно, фрагменту утраченные или искаженные



Ил. 8.  
 Масляная стенопись  
 в помещении Воскресной  
 школы на втором этаже  
 храма Преподобного Симеона  
 Столпника за Яузой.  
 Композиция «Святой Евангелист  
 Лука». XIX в.  
 После реставрации.  
 Реставратор: Н.Л. Борисова.  
 2000 г.

Fig. 8.  
 Oil wall paintings in the Sunday  
 School on the first floor  
 of the Church of St. Simeon  
 Stylites beyond the Yauza.  
 The composition  
 St. Luke the Evangelist. 19th c.  
 After restoration.  
 Restorer: N.L. Borisova. 2000

черты этой подлинности, но вернуть, не понизив при этом (может даже повысив) экспозиционно-эстетическую ценность обрабатываемого произведения. Однако, убрав излишние (по современным методическим нормам) следы реставрационных вмешательств в живописи фрагмента, мы обнажили старые трещины, утраты, или просто белую поверхность известкового грунта, или открыли его кромки-изломы по краям. Живописная поверхность, в результате, теряет свою былую цельность. Хотя она приобреталась когда-то с помощью кисти, краски и гипсового раствора, но все же она, такая цельность, «сколачивала» изображение во что-то изобра-

зительно непрерывное и, в угоду своему новому станковому бытию, прямоугольное по форме. Таким образом, необходимо было придать образовавшейся после нашей реставрации живописной поверхности новое качество изобразительной целостности, не прибегая ни к кисти, ни к краске. На кафедре РМДЖ уже давно был разработан метод гармонизации вновь образованной (послереставрационной) поверхности живописи за счет установления оптимальных цвето-тональных и фактурных отношений между живописной поверхностью и качеством обработки свободных полей монтажной пластины. Такие операции предусматриваются реставрационной про-



Ил. 9. Масляные стенописи в трапезной храма Преподобного Сергия Радонежского в Рогожской слободе, г. Москва. XIX в.  
До реставрации  
Fig. 9. Oil wall paintings in the refectory of the Church of St. Sergius of Radonezh in Rogozhskaya Sloboda, Moscow. 19th c.  
Before restoration

граммой, а такие отношения находятся в результате очень медленной работы с помощью мастик, состоящих из самых простых материалов: мела, измельченных старых штукатурок, песка, замешанных на связующих. Оптимальные отношения достигаются реставраторами интуитивно (как в живописи), повинувшись чувству возникшей цвето-тональной и фактурной гармонии. При этом, следует заметить, что оптимальные пространственные отношения между живописью, утратами и полями фрагмента при попадании в такие отношения будут устанавливаться сами по себе [Бурый 2019: 160–168] (Ил. 1–4).

*Реставрация росписей XIX в. потолка подклета Троицкой надвратной церкви в Саввино-Сторожевском монастыре, г. Звенигород. Композиция «Святой дух». 1991–1992 гг.*

Сомкнутый (лотковый) свод в подклете Троицкой церкви был расписан в середине XIX в.

Эта живопись не имеет стилистических аналогов среди других росписей Саввино-Сторожевского монастыря, она напоминает больше классические образцы, нехарактерные для этого памятника. Конечно, эта роспись изображает беспредельность и светоносность условного пространства и поэтому должна быть светла и пространственна, но выбранная художником мера условности такова, что зрителя пленяет (не может не пленять) и ощущение световоздушной среды, заполняющей это пространство, и пластическое изящество фигур Ангелов, пребывающих там. Живопись одного из лотков свода была почти полностью утрачена. Встал вопрос: каково должно быть в таком случае наше экспозиционно-эстетическое решение, чтобы придать этим росписям XIX в. композиционную завершенность, помня о том, что в своей основе это религиозная живопись. После выполнения всех необходимых для





Ил. 10. Масляные стенописи в трапезной храма Преподобного Сергия Радонежского в Рогожской слободе, г. Москва. XIX в. После реставрации. Реставраторы: А.В. Курков, С.П. Лосев, Е.Н. Чебан, А.К. Гладов. 1995–1997 гг.

Fig. 10. Oil wall paintings in the refectory of the Church of St. Sergius of Radonezh in Rogozhskaya Sloboda, Moscow. 19th c. After restoration. Restorers: A.V. Kurkov, S.P. Losev, E.N. Cheban, A.K. Gladov. 1995–1997

таких объектов консервационно-реставрационных операций, исполнители этой работы сочли методически наиболее обоснованным воссоздать наполовину утраченную фигуру Ангела, взяв для этого за основу рисунок с сохранившегося на противоположном лотке изображения другого Ангела. Также воссозданы были и все другие участки росписей, имевшие утраты в живописном слое (Ил. 5, 6).

*Реставрация масляных стенописей XIX в. в помещении Воскресной школы на втором этаже храма Преподобного Симеона Столпника за Яузой. Композиция «Святой Евангелист Лука». 2000 г.*

Храм Преподобного Симеона Столпника за Яузой был расписан в 1875 г. В.В. Шокоревым — академиком Императорской Академии художеств. Росписи храма исполнены в манере, близкой к академической. Изображение Святого Евангелиста Луки сохранилось на стенах класса в церковной воскресной школе, остальные росписи были сбиты. Реставраторам нужно было провести весь перечень исследовательских, подготовительных и реставрационных работ, вос-

полнить утраты живописи, а затем — придать сохранившемуся участку стенописей такие экспозиционные качества, чтобы живопись была «вписана» в пространство стены, да, впрочем, и всего помещения. Для этого с особой тщательностью были проведены поиски всех остатков красочных слоев на участках стены, обрамляющих роспись. Было установлено, что альфрейные росписи, окружающие живопись, выполнялись поверх сплошного слоя красно-коричневой имприматуры, вся изобразительно-пластическая разделка живописи, имитирующей лепнину, состояла из шести колеров. Реставраторы считали нужным и возможным воссоздать всю сохранившуюся часть альфрейной росписи стены в технике и пластической манере автора. Утраты на изображении Евангелиста Луки были также восполнены в приемах, характерных для академической живописи второй половины XIX века (Ил. 7, 8).

*Реставрация масляных стенописей XIX в. в Сергиевском приделе трапезной храма Преподобного Сергия Радонежского в Рогожской слободе, г. Москва. 1995–1997 гг.*

Росписи сомкнутого четырехлотового свода в Сергиевском приделе трапезной этого храма были утрачены на 30–40% их площади, покрыты слоями копоти и потемневшего лака. Экспозиционное решение для стенописей вновь действующего храма было, разумеется, единственным: после проведения всех консервационных мероприятий нужно было воссоздать росписи на больших и малых утратах в стиле и технике авторской живописи. Росписи трапезной храма были выполнены в 1876 г. художником-изографом А.С. Рогожкиным. Реставраторы учли, что для этой живописи характерно стремление к объемно-пространственной передаче изображенных фигур, которое, в целом, органично соединилось с несколько условной иконописной манерой в трактовке складок одежд и сплошным золотым фоном, в который вписаны все композиционные составляющие (Ил. 9, 10).

*Реставрация масляных стенописей конца XIX — нач. XX в. на западной стене галереи Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Композиция «О Тебе радуется...». 1994–1995 гг.*

Живопись западной стены в южной галерее исполнена в манере сложившегося к тому времени палешанского стиля. Стоит, вероятно, отметить в этой росписи некоторую излишнюю старательность в проработке изобразительных деталей, которая, в общем-то, нехарактерна для монументальной живописи. Также возможно, что такая аккуратность и любовь к детализации вызваны малым масштабом изображенных фигур. Нелишне будет вспомнить и о том, что в начале XX в. в этом храме работал живописец-миниатюрист, иконописец и реставратор А.А. Глазунов. В этой композиции иллюстрируются начальные строки

песнопения «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и человеческий род, Освященный Храм и Раю Словесный...». Возвышенный и торжественный строй этого песнопения, написанного Иоанном Дамаскином в VIII в. н. э., запечатлен в росписи, которая мощным и светлым аккордом завершает стенописи южной галереи собора. Реставраторы постарались проявить и сохранить в этой живописи заложенное в ней авторами светлое религиозное воодушевление, наполняющее жизнь верующих.

*Фрагмент масляных стенописей XIX в. из Грановитой палаты Новгородского кремля. 2008–2010 гг.*

Масляные росписи XIX в. в период работ по архитектурной реставрации помещения Грановитой палаты были приговорены к уничтожению. Благодаря стараниям преподавателей кафедры РМДЖ некоторые фрагменты этой живописи были спасены от гибели. Затем они прошли полный цикл реставрационной обработки на кафедре. На завершающем этапе реставрации главным был вопрос о способах выражения характерных черт этих росписей. Необходимо было найти такую меру тонирующего вмешательства в красочный слой, которые бы сохраняли живописные качества этой, в общем-то типичной для XIX в., масляной живописи, но вместе с тем и проявили бы в ней следы исторического бытования, выраженные в трещинах, утратах, потерях красочного слоя, рельефе поверхности и т. п. Одновременно нужно было найти такие цвето-тональные и фактурные качества свободных полей монтировочной пластины, которые были бы к ней в отношении наиболее выгодном для проявления ее лучших черт.

### Список литературы

- Бобров 2004. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / М-во культуры Рос. Федерации, Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И.Э. Грабаря, Гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Акад. художеств РФ. М.: Эдсмит, 2004. 303 с.
- Бурый 2019. Бурый В.П. Реставрация фрагментов стенописей. История методов. М.: МГХПА, 2019. 556 с.
- Инструкция по ведению реставрационных работ... 1987. Инструкция по ведению реставрационных работ на произведениях монументальной живописи — памятниках истории и культуры / НМС МК СССР. М.: [Б. и.], 1987. 43 с.
- Лелеков 1984. Лелеков Л.А. Теоретическая проблематика в публикациях ВНИИР (ВЦНИЛК) за четверть века // Реставрация музейных ценностей в СССР. Проблемы и современные методы исследования. Научный семинар: тезисы докладов. М.: ВНИИР, 1984. С. 7–9.
- Лелеков 1986. Лелеков Л.А. Проблемы теории и методологии реставрации. Обзорная информация. Вып. 2. М.: Информкультура, 1986. 37 с.
- Лифшиц 2002. Лифшиц Л.И. Экспозиционный вид памятника как предмет реставрационного исследования // Исследования в реставрации: материалы международной научно-методической конференции (Москва, 4–6 декабря 2001 г.) / науч. ред. А.В. Трезвов, Л.И. Лифшиц. М.: ГОСНИИР, 2002. С. 115–126.

*Проведение работ по сохранению произведений...* 2013. Проведение работ по сохранению произведений монументальной живописи — объектов культурного наследия. СРП-2007.3 // Свод реставрационных правил СРП-2007: нормативно-методическое издание. 5-я редакция. М.: М-во культуры Рос. Федерации, 2013. С. 89–120.

*Рекомендации по ведению реставрационных работ...* 2011. Рекомендации по ведению реставрационных работ на произведениях монументальной живописи — объектах культурного наследия. СРП-2007.3 // Свод реставрационных правил СРП-2007: нормативно-методическое издание. 4-я редакция. М.: М-во культуры Рос. Федерации, 2011. С. 78–100.

Mora et al. 1977. *La conservation des peintures murals*. Bologna: Editrice compositori, 1977. 540 p.

### References

Bobrov, Iu.G., *Teoriia restavratsii pamiatnikov iskusstva: zakonmernosti i protivorechiia*, The Russian Ministry of Culture, The Grabar Art Conservation Center, Saint Petersburg Academy of Arts, Moscow: Edsmit Publ., 2004, 303 p., (In Russian).

Buryi, V.P., *Restavratsiia fragmentov stenopisei. Istoriia metodov*, Moscow: Stroganov Academy Publ., 2019, 556 p., (In Russian).

*Instruktsiia po vedeniiu restavratsionnykh rabot na proizvedeniakh monumental'noi zhivopisi — pamiatnikakh istorii i kul'tury*, Moscow: [S. n.], 1987, 43 p., (In Russian).

Lelekov, L.A., *Problemy teorii i metodologii restavratsii. Obzornaia informatsiia*, iss. 2, Moscow: Informkul'tura Publ., 1986, 37 p., (In Russian).

Lelekov, L.A., *Teoreticheskaia problematika v publikatsiiakh VNIIR (VTsNILK) za chetvert' veka*, in: *Restavratsiia muzeinykh tsennostei v SSSR. Problemy i sovremennye metody issledovaniia. Nauchnyi seminar: tezisy dokladov*, Moscow: VNIIR Publ., 1984, pp. 7–9, (In Russian).

Lifshits, L.I., *Ekspozitsionnyi vid pamiatnika kak predmet restavratsionnogo issledovaniia*, in: A.V. Trezvov, L.I. Lifshits (eds.), *Issledovaniia v restavratsii: materialy mezhdunarodnoi nauchno-metodicheskoi konferentsii*, Moscow: GOSNIIR Publ., 2002, pp. 115–126, (In Russian).

Mora, P., Mora, L., Phillipot, P., *La conservation des peintures murals*, Bologna: Editrice compositori, 1977, 540 p., (In Italian).

*Provedenie rabot po sokhraneniuiu proizvedenii monumental'noi zhivopisi — ob'ektov kul'turnogo naslediiia*. SRP-2007.3, in: *Svod restavratsionnykh pravil SRP-2007: normativno-metodicheskoe izdanie*, Moscow: The Russian Ministry of Culture Publ., 2013, pp. 89–120, (In Russian).

*Rekomendatsii po vedeniiu restavratsionnykh rabot na proizvedeniakh monumental'noi zhivopisi- ob'ektakh kul'turnogo naslediiia*. SRP-2007.3, in: *Svod restavratsionnykh pravil SRP-2007: normativno-metodicheskoe izdanie*, Moscow: The Russian Ministry of Culture Publ., 2011, pp. 78–100, (In Russian).

---

### Сведения об авторе

**Борисова Наталья Леонидовна**, художник-реставратор высшей категории, профессор, и. о. заведующего кафедрой «Реставрация монументально-декоративной живописи», Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское ш., 9)

e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-0492-7271

**Для цитирования:** Борисова Н.Л. Экспозиционно-эстетические решения для достижения актуального состояния памятника (из опыта кафедры РМДЖ в РГХПУ им. С.Г. Строганова) // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 97–115. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_97

### About the author

**Borisova Natalia L.**, artist-restorer of the highest category, Professor, Acting Head of the Department of Restoration of Monumental and Decorative Painting, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (9, Volokolamskoye sh., Moscow, Russia 125080)

e-mail: nat.bor1971@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-0492-7271

**For citation:** Borisova, N.L., 'Exhibition and Aesthetic Solutions for Achieving the Current State of the Monument (Based on the Experience of the Department of Restoration of Monumental and Decorative Painting of the Stroganov University)', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 97–115. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_97

DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_116

*Е.И. Носова  
Д.М. Омельченко*

### III НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ИССЛЕДОВАНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ РУКОПИСЕЙ» (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 10 НОЯБРЯ 2022 г.). ОБЗОР ДОКЛАДОВ

III Научная конференция по реставрации рукописей прошла в Библиотеке Академии наук (Санкт-Петербург) 10 ноября 2022 г. Основная тема — взаимодействие специалистов различных направлений в вопросах изучения, реставрации и сохранности рукописных памятников. Участники поделились своим опытом, на конкретных примерах продемонстрировали эффективность междисциплинарного подхода. В докладах освещались такие методы реставрации, как применение жестких гидрогелей на основе желатиновой камеди, восполнение утрат бумажной массой с помощью стола низкого давления. Исследования включают как стандартные методики (определение pH, анализ бумаги по волокну и пр.), так и инновационные методы, находящиеся в стадии разработки (гиперспектральная съемка). Важны, однако, не только сами доклады, но и прения по ряду тем.

**Ключевые слова:** рукописи, реставрация, междисциплинарность, гиперспектральная съемка, пергамен, бумага, текстиль, переплет, стол низкого давления, железо-галловые чернила, температурно-влажностный режим

*E.I. Nosova  
D.M. Omelchenko*

### III SCIENTIFIC CONFERENCE “RESEARCH AND RESTORATION OF MANUSCRIPTS” (SAINT PETERSBURG, 10 NOVEMBER 2022). REVIEW OF CONFERENCE PAPERS

The article gives a review of the papers read at the 3rd conference on restoration of manuscripts that took place in the Library of the Academy of Sciences in Saint Petersburg on 10 November 2022. The conference focused on the ways experts in different fields interact on issues of restoration and preservation of manuscripts. The participants shared their experience and demonstrated the effectiveness of the interdisciplinary approach through concrete examples. The papers covered such restoration methods as using gellan gum-based hydrogels, repairing losses with paper pulp on a suction table. The research included both standard techniques (pH determination, fiber analysis of paper, etc.) and innovative methods under development (hyperspectral imaging). The papers presented and the subsequent extensive discussions on a number of themes are noteworthy.

**Keywords:** manuscripts, restoration, interdisciplinarity, hyperspectral imaging, parchment, paper, textile, binding, cold suction table, iron-gall ink, temperature and humidity regime

В 2017 и в 2019 г. Санкт-Петербургский институт истории РАН, Библиотека Российской академии наук и Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук организовали конференции под общим названием

«Исследование и реставрация рукописей». Мероприятие привлекло внимание специалистов из различных организаций и стало площадкой для плодотворного обмена опытом реставраторов и исследователей из различных библиотек и

архивов России и Европы. Первоначально планировалась биеннале, которая в 2021 г. в связи со сложной эпидемиологической ситуацией была отложена. В 2022 г. традиция возобновилась: состоялась III Научная конференция под тем же названием.

Мероприятие прошло 10 ноября 2022 г. в Санкт-Петербурге, в Библиотеке Российской академии наук. Ее организаторами, помимо Библиотеки и Санкт-Петербургского института истории РАН, выступило Санкт-Петербургское отделение Археографической комиссии РАН. К участникам конференции с приветственными словами обратились директор СПбИИ РАН д.и.н., чл.-корр. РАН А.В. Сиренов и заместитель директора БАН к.п.н. И.М. Беляева. А.В. Сиренов подчеркнул, что базовым принципом для организаторов конференции стал синтез работы реставратора и исследователя при изучении рукописного наследия. В этом процессе реставрация понимается как одно из направлений исследования, а сам реставратор из технического персонала, как он воспринимался ранее, превращается в полноправного участника научного процесса наравне с хранителем, историком или искусствоведом. И.М. Беляева напомнила об истоках конференции и истории ее развития и отметила особую актуальность и востребованность проблематики.

Научную часть конференции открыла *Полина Владимировна Войханская* (ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря) докладом «О реставрации памятников из собрания БАН в Отделе научных исследований и реставрации пергаменных рукописей ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря в 2020–2022 гг.» Она представила результаты сотрудничества БАН и ВХНРЦ по сохранению двух рукописей. Причиной неудовлетворительного состояния первой рукописи (Сийское евангелие, 1340 г., БАН, Арх. ком. 189) был вторичный переплет, поставленный предположительно в XVIII в. Было принято решение демонтировать переплет и расшить блок. После расшивания проводилась полистная очистка рукописи с помощью кисти, неострого скальпеля, резиновой крошки. Устранение деформации листов проводилось методом отдаленного увлажнения с последующим прессованием в сукнах. Склейка разрывов проводилась встык при помощи поливинилбутирала с укреплением полосками японской бумаги при необходимости. Восполнение утрат проводилось реставрационной бумагой, подобранной по цвету и толщине. Работы по реставрации миниатюр проводились Е.И. Чаморовской. Миниатюры

были очищены от загрязнений, в том числе от восковых пятен, под микроскопом с помощью неострого скальпеля, красочный слой локально укреплен до устранения кракелюров. Затем блок был сшит В.А. Кочетковым по имеющимся проколам в соответствии с историческим шитьем. Поскольку основным фактором разрушения кодекса стал ненадежный переплет, последовало решение изготовить деревянные переплетные доски толщиной 5 мм, полностью закрывающие блок и служащие основой для исторического крытья. На переплете отсутствовали следы застезек, а оставить пергамен без компрессии означало спровоцировать дальнейшие разрушения, во избежание которых изготовлен съемный экзо-переплет по технологии, разработанной в ГОСНИИР Ю.Ф. Серовым во второй половине XX в. Материалы для экзо-переплета подобраны в соответствии с цветовой гаммой орнамента крытья исторического переплета.

Вторая рукопись (Пустозерский сборник, 1760-е гг., БАН, собрание В.Г. Дружинина, № 746) также поступила в реставрацию в аварийном состоянии: шитье ослаблено; застезки отсутствовали, что приводило к выпадению листов, утрате внешнего поля, угрозе утраты текста. Восполнение утрат бумажных листов проводилось японской реставрационной бумагой с минимальным заходом на оригинальный лист, ок. 2–3 мм. Подклейка выпавших листов проводилась на сохранившийся фальц. Все операции проводились без расшивания блока, листы, не находившиеся в работе, изолировались полиэтиленовой пленкой. Утраты кожного крытья переплета восполнены реставрационной кожей. Ремни застезек расслоены и дублированы реставрационной кожей, что позволило укрепить их без изменения внешнего вида рукописи. Один из замков подобран из материала, имеющегося в распоряжении реставраторов, второй изготовлен по образцу первого. Особый акцент сделан на задаче реставратора максимально сохранить внешний вид памятника и его технологические особенности, даже в том случае, если они скрыты от глаз зрителя.

Вопросы слушателей, заданные по окончании доклада, касались технических деталей концентрации использованных клеев и проблем, связанных с подклейкой листов, загрязненных олифой. В завершении обсуждения доклада заведующая Научно-исследовательским отделом БАН М.В. Корогодина рассказала о перспективах сотрудничества БАН и ВХНРЦ.

Доклад *Наталии Александровны Ганиной* (МГУ) «Взаимодействие филолога и реставратора: междисциплинарный подход к исследованию и реставрации средневековых немецких иллюстрированных рукописей из собраний России» был посвящен памяти коллег и соавторов — И.П. Мокрецово́й (1935–2020, ГосНИИР) и Н.Ф. Палмера (1946–2022, Оксфордский университет). Докладчица рассказала о реставрации и издании двух памятников средневековой немецкой рукописной культуры — сборника XV в. из страсбургского монастыря св. Марии Магдалины (РГБ, Ф. 68, № 446) и кодекса Бардевика 1294 г. (Юрьевец, «Музеи города Юрьевца», ЮКМ-2010).

Духовно-мистический сборник состоит из пергаменной и бумажной частей. Рукопись до 1929 г. находилась в Ленинграде. Она сильно пострадала при пожаре, случившемся в библиотеке Генерального штаба в 1900 г. Занявшись транскрибированием этого памятника, докладчица обнаружила, что листы в кодексе после пожара были перепутаны. Техническая транскрипция помогла в реставрации рукописи, которая с 2014 г. проводилась И.П. Мокрецово́й. В 2019 г. рукопись сшита в правильном порядке. В ходе реставрационных работ получен четкий снимок водяного знака, что позволило датировать листы 1472 г. Важным этапом было создание нового переплета. За образец специалистами из ГосНИИР взят переплет рукописи 1470-х гг. из библиотеки того же монастыря.

Реставрация сборника XV в. из монастыря св. Марии Магдалины привела к обнаружению в 2014 г. другого памятника — кодекса Бардевика 1294 г. Он передан неизвестным дарителем в музей города Юрьевца после Великой Отечественной войны. Блок сохранился хорошо, но переплет отсутствовал. Реставрация под руководством И.П. Мокрецово́й и полная транскрипция кодекса позволили международному коллективу сделать факсимильное издание рукописи (2020–2021). В 2019 г. изготовлен переплет по образцу «Кодекса любекской канцелярии» («Кильского кодекса»).

*Елена Валериевна Смоленчук* (ГосНИИР) в докладе «Исторические ткани на переплетах рукописных книг XV в. из собрания БАН» рассказала об исследовании, проведенном в 2020–2021 гг. сотрудниками Отдела научной реставрации предметов декоративно-прикладного искусства ГосНИИР в НИОР БАН. Изучались ткани переплетов следующих книг: Евангелие-тетр (Археолог. инст., 5), «Закхеево» Евангелие-апра-

кос (Срезн., II. 73 (24.4.26)), «Аникиево» Евангелие-тетр (БАН, 34.7.3), Евангелие-тетр (Плюшк., 234), Евангелие-тетр (Яцимир., 1), Евангелие-тетр (Романч., 26), Евангелие-тетр (Тек. пост., 84), Евангелие-апракос «с отпечатками» (Тек. пост., 410).

Тканевые переплеты для специалистов Отдела научной реставрации — образцы текстильных изделий с уникальным комплексом свойств и характеристик, которые могут восприниматься как культурные и исторические маркеры. Сотрудниками ГосНИИР был разработан метод комплексного исследования тканей из лубяных волокон по визуальным параметрам. Основной его принцип — выделение групп изделий, объединенных общими признаками (внешний вид, текстильные параметры, историографические данные). Затем даются ключевые характеристики внешнего вида (геометрические и структурные параметры, цвет, степень матовости), визуальная оценка смачиваемости, выделяются пластические свойства. Всего параметров около 40. Применяется макросъемка, сканирование и фотографирование. Метод практикуется с целью атрибуции и оценки сохранности исторических тканей и дает основание для создания баз данных. В рамках отдельных коллекций метод показал хорошие результаты, позволив выделить целые кластеры, объединенные технологическими нюансами.

На восьми изученных переплетах зафиксировано 25 образцов текстильных изделий разной степени сохранности. Это ткани с выраженными декоративными свойствами: ворсовые (уточные и основные бархаты), многоремизные, узорные, набойки; текстильные изделия с технологическими задачами: ткани простых переплетений, веревки, нитки. Были выделены две группы: 1) ткани, смонтированные на переплетах в процессе бытования с эстетической целью; 2) ткани, смонтированные на переплетах после попадания в коллекцию с целью сохранности.

Результатом проделанной в НИОР БАН работы стало описание и введение в научный оборот обширного спектра текстильных материалов, использованных для изготовления и реставрации переплетов книг начиная с XV в.

*Евгения Владимировна Мырина* (ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря) выступила с докладом «Специфика реставрации рукописных документов из собрания Библиотеки Российской Академии наук», в котором отразила проблемы, возникшие при реставрации Библейского сборника Матфея Десятого (НИОР БАН). Первый комплекс проблем связан с обилием миниатюр,

что поставило перед специалистами задачу укрепления красочного слоя. Второй связан с длительной историей бытования кодекса, в течение которой многочисленные следы ремонтов и реставраций наложились друг на друга. Необходимо оценить значение этих вмешательств для историков и выработать дифференцированный подход к их удалению. Наконец, третий блок проблем связан с реставрацией переплета, который должен обеспечить дальнейшую сохранность рукописи. Проведенные технико-технологические исследования рукописи позволили определить состав пигментов и связующего, а также восстановить контуры утраченных изображений. На основании этих данных подобран консолидатор для укрепления красочного слоя: в разных случаях в зависимости от состава красок он был свой. Кроме того, сохранившееся связующее предварительно реанимировалось методом отдаленного увлажнения с помощью аэрозольного генератора. Все работы проводились без расшивки блока. Демонтировалось только несколько тетрадей — состояние их крепления позволяло это сделать, — в начале и в конце рукописи. Анализ фиксации корешка показал, что применялось два вида клеев: белковый животного происхождения и растительный. Это подтверждает, что рукопись переплеталась многократно. При удалении старых заклеек возникала необходимость компромиссного решения, так как на заклеях иногда был нанесен текст помет и комментариев, который необходимо было сохранить. В то же время жесткость заклеек могла привести к разрывам оригинального материала. В таких случаях принималось решение удалить основную массу материала заклейки, но сохранить часть, несущую текст. Также удаление старых, грубо нанесенных заклеек позволило в некоторых случаях открыть текст, скрытый под ними. Для удаления загрязнений, помимо привычных методов, использован относительно новый метод жестких гидрогелей из геллановой камеди: они позволяют локально и очень медленно увлажнять лист и выводить загрязнения в толщу гидрогеля без обильного смачивания, требующего дальнейшего прессования. Наконец, разрывы устранялись при помощи японской бумаги с предварительно нанесенным клеевым слоем, который смачивался этиловым спиртом с последующей фиксацией под местным грузом. Работы над рукописью продолжаются.

*Софья Львовна Ронгонен* (СПбФ АРАН, соавторы: Павел Сергеевич Баранов, Вадим Александрович Парфёнов, Никита Михайлович Соколов)

в докладе «Рукописные маргиналии в экземплярах Острожской Библии. Опыт прочтения гиперспектральной камерой» рассказала о помощи специалистов СПбГЭТУ «ЛЭТИ» в исследовании 59 экземпляров Острожской Библии. Книги в настоящее время хранятся в библиотеках России и Финляндии. Выявлены многочисленные рукописные маргиналии, плохо читаемые по различным причинам: выцветание, растекание, зачеркивание, соскабливание чернил, заклейка реставрационными материалами. Гиперспектральная камера, с помощью которой проводилось исследование, оснащена комплексом вспомогательных приборов и механизмов: дальномер, лазерный указатель, линейный привод перемещения. Ранее специалисты разработали программное обеспечение для автоматического восстановления угасающих текстов и тестовое программное обеспечение для обнаружения биологических загрязнителей. Для наглядности докладчицей были продемонстрированы несколько фотографий одного и того же листа с маргиналиями: обычная, в ИК-спектре, и в УФ-спектре. Лучший результат при выцветании чернил продемонстрировали фотографии УФ-спектра. ИК- и УФ-спектры равно хороши при чтении текста под реставрационными материалами. Ничего не удалось прочесть камерой в случаях растекания, зачеркивания и соскабливания. Такие тексты, скорее всего, необходимо читать с тыльной стороны с помощью различных микроскопов. Параллельно в отдельных случаях были обнаружены невидимые невооруженным взглядом следы биопоражений.

*Галина Николаевна Азизова* (СПб ИИ РАН) сделала доклад «Состав железо-галловых чернил в рукописных сборниках XV–XIX веков» на материалах «Свода письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв.»<sup>1</sup>. Докладчица обратила внимание на трудности использования старинных рецептов: они лаконичны, туманны по смыслу, могут быть сильно искажены переписчиками. Тексты были скорее напоминанием об основных этапах приготовления чернил, чем технологическим руководством. К ним следует относиться как к рекомендациям. За отправную точку исследования был взят рецепт из «Троицкого сборника». На его примере прослеживались дальнейшие трансформации

<sup>1</sup> *Свод письменных источников по технике древнерусской живописи, книжного дела и художественного ремесла в списках XV–XIX вв.: в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.И. Гренберга. СПб.: Пушкинский фонд, 1995–1998.*

рецепта. Можно выделить три группы рецептов на основе источников танинов:

1. «Вареные» на основе коры деревьев (дуб, ольха, ясень, черемуха) и ягод крушины. До XVI в. в рецептах использовалась только вода, затем — различные «кислые» жидкости (квас, сусло, пиво). Получался кислотный гидролиз коры. С XV в. рекомендовано добавлять смолу лиственницы («лиственничную серу»), что, возможно, укрепляло чернила на бумаге. В «вареных» чернилах всегда использовали железо, хотя нашелся один рецепт с железным купоросом.

2. Галлы (во всех рецептах называются «орешками») образуются из ткани листа после попадания туда личинки орехотворки. До XVI в. галлы подвергались сбраживанию в «медах». Образовывалась галловая кислота, которая давала с двухвалентным железом чернила глубоко черного цвета. Сборник Варфоломея Новгородца (1560–1563 гг.) свидетельствует, что со второй половины XVI в. стали использовать обезвоженный железный купорос. Могли прибавлять кору ольхи, «лиственничную серу», смолу ели.

3. В XVII в. появился новый компонент — «гнездо». Это засохшие старые чернила, готовый источник танина. К «гнезду» добавлялся купорос. Готовились на воде, уксусе, «ренском» вине. Для текучести добавляли имбирь, гвоздику, хмель.

В петровское время в рецептах начинают фигурировать «немецкие» чернила с добавлением соли и аптечных препаратов.

Несмотря на сложности в интерпретации, рукописные сборники все же позволяют оценить состав чернил, прогнозировать процессы их старения и разрабатывать новые методы сохранения рукописных документов.

Доклад вызвал живой интерес. Прозвучало большое количество вопросов, посвященных преимущественно терминологии, использованной в рецептах. Развернулось широкое обсуждение по поводу термина «камедь», происхождения и закупки смол и камедей. Не менее значимой представляется дискуссия по поводу названия «железо-галловые чернила» и корректности его употребления. Насколько правильно употреблять этот термин в ситуации, когда источниками танинов могли служить не только галлы, но и другие природные (кора) материалы? Наиболее адекватным решением проблемы признано использование термина «железистые чернила» при возможности установить присутствие железа в составе чернил или описание оттенка *de visu* в отсутствие такой возможности.

Доклад *Марии Евгеньевны Проскураковой* (СПб ИИ РАН, соавторы: *Елена Сергеевна Пахалова, Юлия Борисовна Фомина*) «Три царские грамоты из собрания Н.П. Лихачева: опыт реставрации руинированных памятников XVII в.» подготовлен в рамках проекта «История письма европейской цивилизации» (грант МНВО РФ, № 075-15-2020-786). В докладе представлен опыт реставрации отобранных для проекта трех царских грамот XVII в. (1618, 1644 и 1692 гг.). Тексты написаны железо-галловыми чернилами на больших листах тряпичной бумаги, украшены орнаментальными рамками и буквицами. Каждая грамота состоит из двух листов. Они скреплены вислой красновосковой печатью на шелковом шнуре.

Подклейка проводилась клеем из пшеничного крахмала. После отпрессовки листы грамот были сдублированы на японскую бумагу, утраты восполнены тряпичной бумагой и тонированы цветом светлее оригинала.

Жалованная грамота 1618 г. (НИА СПб ИИ РАН. Колл. 238. Оп. 2. Карт. 247. Д. 4.) механически очищена от поверхностных загрязнений; с оборотной стороны удалены наклейки бумаги; промыта на листах фильтровальной бумаги раствором этилового спирта с дистиллированной водой в соотношении 1:1 методом оттяжки. С оборотной стороны грамоты локально обработаны пятнами раствором трилона Б (1,25%), а затем и всего листа с последующей промывкой дистиллированной водой. Вначале полоской тряпичной бумаги был подклеен разрыв вдоль плики. Затем были подклеены разрывы и мелкие утраты по перигибу с внутренней стороны плики.

Нижний лист жалованной грамоты 1644 г. (НИА СПб ИИ РАН. Колл. 238. Оп. 2. Карт. 247. Д. 14.) механически очищен от поверхностных загрязнений, промыт на листах фильтровальной бумаги методом оттяжки, затем обработан 2% раствором хлорамина Б с последующей промывкой дистиллированной водой до полного удаления активного хлора. После этого была проведена подклейка. Первый лист грамоты механически очищен, промыт раствором этилового спирта с дистиллированной водой 1:1 на листах фильтровальной бумаги методом оттяжки, пятна обработаны локально 1% раствором трилона Б с последующей промывкой дистиллированной водой.

Жалованная грамота 1692 г. (НИА СПб ИИ РАН. Колл. 238. Оп. 2. Карт. 247. Д. 20.) находится в процессе реставрации. Реставрация шелка, предохраняющего основной лист грамоты, затрудне-



на тем, что пока не удалось найти материал для дублирования и восполнения многочисленных утрат. Шелк был промыт раствором хозяйственного мыла с последующей тщательной промывкой дистиллированной водой. Затем расправлен и выглажен.

В результате проведенной реставрации указанные грамоты приобрели механическую прочность и экспозиционный вид. Доклад вызвал оживленную дискуссию, связанную с тем, что в данном случае реставраторы сумели избежать демонтажа крепления печати, не нарушая тем самым целостность исторического памятника.

*Вера Григорьевна Подковырова* и *Ирина Владимировна Цевелёва* (БАН) выступили с докладом «Собрание иконных образцов Императорского Православного Палестинского общества: история и хранение фонда». В.Г. Подковырова сообщила, что в НИОР БАН имеется фонд иконных образцов (№ 88) из 777 единиц хранения XVII — нач. XX вв. Эти материалы были обнаружены в 1993 г. в ОРКОРФ, а их опись закончена только в 2017 г. Лишь недавно удалось отчасти прояснить историю поступления собрания в БАН. В настоящее время ведется частичная реставрация ветхих, деформированных и поврежденных листов и фазовая консервация остальных материалов.

И.В. Цевелёва рассказала о методике фазовой консервации документов, ее истории и привела примеры информационных карт для графических документов, необходимых при описании иконных образцов.

*Наталья Валерьевна Чернова* (СПбФ АРАН, соавтор — *Максим Константинович Адаксин*) выступила с докладом «Разработка методики реставрации коллекции эстампажей СПбФ АРАН и их сравнительная характеристика после 3D сканирования». Доклад суммировал достижения проекта по реставрации эстампажей XIX в. (более 280 лл.), происходящих из собрания Русского Археологического института в Константинополе. Эстампаж представляет собой точную зеркальную копию, изготавливаемую из мокрой бумаги, вбиваемой в твердую поверхность с помощью кисти. Реставрационные вмешательства проводились по лицевой стороне, так как эпитаграфист при чтении эстампажа использует обратную сторону. Бумага предварительно закреплялась с помощью метилцеллюлозы, затем промывалась. Поскольку эстампаж представляет собой объемный предмет, при реставрации было важно сохранить объемы без изменений. Для этого была

применена фотофиксация методом фотограмметрии. Затем на основании созданной объемной полигональной модели высчитывалась высота букв, принятая в качестве маркера изменения объема. Исследование показало, что расхождение высоты букв до и после реставрации не превышает в среднем 0,15 мм, максимально 0,7 мм. Такие результаты были признаны допустимыми и не нарушающими восприятие памятника. Полученные 3D модели открывают большие возможности для исследователей-эпитаграфистов.

*Елена Михайловна Шепилова* (СПб ИИ РАН, соавторы: *Юлия Павловна Баскакова*, *Екатерина Игоревна Носова*) в докладе «Реставрация рукописных грамот на вакуумном столе» сделала акцент на методике реставрации с применением вакуумного стола (стола низкого давления), который позволяет избежать обильного смачивания документов в случаях, когда контакт с водой нежелателен для сохранности объекта. Было отреставрировано три грамоты XVII в. из собрания Русской секции СПбИИ РАН. Грамоты представляют собой рукописный документ на тряпичной бумаге ручного отлива. Текст написан различными чернилами. Перед началом реставрации проведены предреставрационные исследования. Визуальный осмотр и исследование жалованной грамоты царя Михаила Федоровича методом оптической микроскопии показали, что первые 10 строк текста обведены чернилами, отличающимися по составу от тех, которыми изначально написан текст. Исследование бумаги грамот на состав по волокну проводилось реактивом Херцберга и ожидаемо показало, что бумага изготовлена из сильно фибрированного тряпичного волокна, преимущественно льняного и пенькового происхождения. Бумага двух грамот имеет рН водной вытяжки близкий к 6, рН бумаги третьей грамоты слабокислый 5,6–5,8. Тест на устойчивость чернил к увлажнению показал, что они не текучие. Микологический анализ не выявил значимого количества жизнеспособных микроорганизмов. На основании проведенных исследований разработан план реставрационных мероприятий. В результате промывки дистиллированной водой и 0,1% спиртоводным раствором метилцеллюлозы, приготовленном на буфере, частично удалены разводы от затека и желтизна; бумага посветлела. Основную сложность составило восполнение утрат бумажной массой на вакуумном столе, который позволяет более равномерно распределять ее: в результате восполненные участки менее заметны. Для работы на

крупных участках желателен предварительный расчет необходимой для доливки бумажной массы, на котором докладчица остановилась подробно, приведя формулу и экспериментальные данные.

Завершил конференцию доклад *Екатерины Анатольевны Тилевой* (БАН, соавторы: *Белинская Мария Александровна, Скворцова Ольга Владимировна, Беляева Ирина Михайловна, Цвелёва Ирина Владимировна, Панькова Инна Геннадьевна, Романова Юлия Андреевна, Барбар Юрий Алексеевич, Хомский Юрий Яковлевич, Щур Дмитрий Евгеньевич, Томский Константин Абрамович*) «Автоматизированная система контроля микроклимата в книгохранилищах БАН». Было рассказано о входящих в эту систему приборах, приобретенных в 2021 г. в рамках проекта «История письма европейской цивилизации» (грант МНВО РФ, № 075-15-2020-786). Это термометры и гигрометры, термогигрометры, логгеры «Rotronic» (Швейцария), «Testo» (Германия), «Hanwell» (Великобритания), «НТП ТКА» (РФ, Санкт-Петербург), «Эксис» (РФ, Зеленоград). Внимание уделялось также проблеме определения климатического класса книгохранилищ, критериям оценки микроклимата. В заключение были приведены результаты наблюдений и даны некоторые рекомендации по хранению.

В рамках конференции, помимо перечисленных выше докладов и сообщений, гости имели возможность первыми увидеть научно-исследовательский фильм, снятый ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря и посвященный реставрации уникального памятника — азбуки-свитка XVII в. Фильм сопровождался комментариями *Евгении Владимировны Мымриной*, художника-реставратора произведений графики и книг высшей категории (ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря).

После завершения конференции заведующая НИОР БАН *Мария Владимировна Корогодина* провела экскурсию «Реставрация рукописей БАН» по материалам выставки «История письма от Византии до старообрядцев». Некоторые экспонаты — наглядное свидетельство, что несовершенные методы прочтения палимпсестов в XIX в. могли привести к необратимым последствиям. Среди экспонатов — книги, упомянутые в докладах участников: азбуки-прописи XVII в. (навертени); «Аникиево» Евангелие, бархатный переплет которого датируется началом XVII в. и редко демонстрируется; переплет «Закхеева» Евангелия с паволокой из серебряной парчи и анемонами. Были также представлены примеры экзо-переплетов, реставрационные протоколы, составленные в ходе сотрудничества БАН с различными организациями.

### Список сокращений

БАН — Библиотека Академии наук (Санкт-Петербург)

ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря

ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт реставрации

МГУ — Московский государственный университет

НИОР — Научно-исследовательский отдел рукописей

ОРКОРФ — Отдел ретроспективного комплектования и обменно-резервного фонда

РГБ — Российская государственная библиотека (Москва)

СПбГЭТУ «ЛЭТИ» — Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «Ленинградский электротехнический институт» имени В.И. Ленина

СПб ИИ РАН — Санкт-Петербургский институт истории РАН

СПбФ АРАН — Санкт-Петербургский филиал Архива Российской академии наук

---

**Сведения об авторах**

**Носова Екатерина Игоревна**, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Лаборатории комплексного исследования рукописных памятников, Санкт-Петербургский институт истории РАН (197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7)

e-mail: katerinanossova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-9050-3239

**Омельченко Дарья Михайловна**, кандидат исторических наук, научный сотрудник Лаборатории комплексного исследования рукописных памятников, Санкт-Петербургский институт истории РАН (197110, Санкт-Петербург, Петрозаводская ул., 7)

e-mail: dorothe\_om@mail.ru

ORCID iD: 0000-0003-3242-2315

**Для цитирования:** Носова Е.И., Омельченко Д.М. III Научная конференция «Исследование и реставрация рукописей» (Санкт-Петербург, 10 ноября 2022 г.). Обзор докладов // Terra artis. Искусство и дизайн. 2023. № 1. С. 116–123. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_116

**About the authors**

**Nosova Ekaterina I.**, PhD in History, senior researcher, Investigative Laboratory for Complex Analysis of Manuscripts of Saint Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences (7, Petrozavodskaya ul., Saint Petersburg, Russia 197110)

e-mail: katerinanossova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-9050-3239

**Omelchenko Daria M.**, PhD in History, researcher, Investigative Laboratory for Complex Analysis of Manuscripts of the Saint Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences (7, Petrozavodskaya ul., Saint Petersburg, Russia 197110)

e-mail: dorothe\_om@mail.ru

ORCID iD: 0000-0003-3242-2315

**For citation:** Nosova, E.I., Omelchenko, D.M., ‘III Scientific Conference “Research and Restoration of Manuscripts” (Saint Petersburg, 10 November 2022). Review of Conference Papers’, *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 116–123. DOI: 10.53273/27128768\_2023\_1\_116

Л.М. Кирсанова  
Ю.А. Филимонова

## МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ВОКРУГ СВЕТА: ИСКУССТВО БЕЗ ГРАНИЦ»

Ежегодный фестиваль «Вокруг света: искусство без границ» — важное и масштабное событие, которое в 2023 г. включило в себя серию мероприятий: «Мир глазами художника» — международная выставка-конкурс; выставка работ художественного творчества индийских детей из гималайской долины Кулу и российских детей — участников Международного детско-юношеского Фестиваля российско-индийской дружбы «Россия — Индия: от сердца к сердцу»; выставка фоторабот фотохудожника, председателя Союза фотохудожников Санкт-Петербурга Александра Дымникова «Человек Мира»; показ курсовых работ студентов кафедры дизайна костюма; выступление студии индийского танца «Анугама»; выступление Народного фольклорного ансамбля «Новоселье»; круглый стол «Мир вокруг нас: искусство, культура и традиции». В мероприятии приняло участие более трехсот художников из двадцати четырех стран.

**Ключевые слова:** фестиваль, выставка, художественный конкурс, торжественное открытие, художественные практики, кураторство

L.M. Kirsanova  
Yu.A. Filimonova

## INTERNATIONAL FESTIVAL “AROUND THE WORLD: ART WITHOUT BORDERS”

The annual festival “Around the World: Art Without Borders” is an important and large-scale event, which in 2023 included a series of events: the international exhibition and competition “The World Through the Eyes of an Artist”; an exhibition of works of art by Indian children from the Himalayan Kullu Valley and Russian children — participants of the International Children and Youth Festival of Russian-Indian Friendship “Russia-India: from Heart to Heart”; the exhibition of photographs by the chairman of the Union of Photographers of Saint Petersburg Alexandr Dymnikov “Man of the World”; a fashion show of students course work (the Department of costume design); a performance of the Indian dance studio Anugama; a performance of the People’s Folklore Ensemble Novoselye; the round table “The World around us: Art, Culture and Traditions”. More than three hundred artists from twenty-four countries took part in the event.

**Keywords:** festival, exhibition, art competition, opening ceremony, artistic practices, curatorship

21 февраля 2023 г. состоялось торжественное открытие международного фестиваля «Вокруг света: искусство без границ». Вот уже в третий раз мероприятие становится ярким событием февраля в культурной жизни Академии и Санкт-Петербурга. С каждым годом фестиваль приобретает все более впечатляющие масштабы как в плане организации, так и по составу участников и гостей. Бессменный куратор и главный вдохновитель события — профессор кафедры живописи и реставрации Людмила Михайловна Кирсанова: «Фестиваль прежде всего — уникаль-

ная возможность увидеть, чем живут и вдохновляются наши коллеги и партнеры в образовательных художественных институциях по всему миру. В стенах Академии в рамках одного мероприятия вы можете увидеть, что нас всех объединяет, какие актуальные вопросы формируют разные школы и какие задачи пытаются решить средствами искусства, как по-разному творцы из разных стран могут взаимодействовать с художественным материалом или трактовать тот или иной образ».

На открытие с приветственным словом к гостям и участникам обратилась ректор Академии



Ил. 1. Открытие фестиваля «Вокруг света: искусство без границ». Фото Д. Ревнищева  
Fig. 1. The opening of the festival "Around the World: Art without Borders". Photo by D. Revnitseva

Анна Николаевна Кислицына, подчеркнув в своем выступлении «объединяющую силу культуры и искусства» и важность миссии Академии в этом процессе (Ил. 1). Слова ректора поддержали народный художник РФ Алексей Юрьевич Талашук, куратор фестиваля Людмила Михайловна

Кирсанова, представители китайских и турецких художников и студентов Анастасия Михайловна Дремова и Марина Николаевна Ахромова, координатор детско-юношеского фестиваля российско-индийской дружбы «Россия — Индия: от сердца к сердцу» Тамара Михайловна Мергес.

Ил. 2.  
Руководитель волонтеров  
московского Международного  
Центра Рерихов  
Т.М. Мергес награждает  
дипломом студента  
Академии Штиглица  
Е. Чередника.  
Фото Д. Ревнищева

Fig. 2.  
The head of the volunteers of the  
Moscow International  
Centre of the Roerichs  
T.M. Merges awards  
with a diploma a student  
of the Stieglitz Academy  
E. Cherednik.  
Photo by D. Revnitseva





Ил. 3. Реконструкция народных костюмов мира, созданных студентами первого курса кафедры дизайна костюма под руководством доцента Т.Г. Дорожкиной. Здесь и далее фото из архива Л.М. Кирсановой

Fig. 3. Reconstruction of folk costumes of the world created by first-year students of the Department of Costume Design under the guidance of Associate Professor T.G. Dorozhkina. Hereinafter photos from L.M. Kirsanova's archive

Мероприятие посетили Генеральный консул Республики Армения в Санкт-Петербурге Мария Ашотовна Бабаян и консул Республики Казахстан в Санкт-Петербурге Арман Мауленович Бейкутов. Дипломаты пожелали удачи всем участникам фестиваля и выразили уверенность в дальнейшем развитии проекта.

На торжественной церемонии открытия было проведено награждение преподавателей и студентов Академии, участников пятого этапа общественного Международного детско-юношеского фестиваля российско-индийской дружбы «Россия — Индия: от сердца к сердцу» «Красота и дружба — основа мира на планете» (координатор Т.М. Мергес — руководитель волонтеров московского международного центра Рерихов), проходившего осенью 2022 г. (Ил. 2). Уже в течение нескольких лет это мероприятие — часть программы развития культурных и творческих связей между Россией и Индией.

«Искусство без границ» — подлинный лейтмотив фестиваля: он объединил серию событий, в

которых было задействовано более трехсот участников из 24 стран. При такой широкой географии и таком внушительном выставочном материале организация всегда представляется делом рискованным, так как до открытия фестиваля, до проведения всех торжественных мероприятий невозможно предугадать общий эффект, который будет производить экспозиция. Тем более хочется восхититься бесстрашием куратора и организаторов, объединивших под сводами Академии произведения художников из разных культурных сред, практически не ограничивая их в выборе медиума. Как будто в плавильном котле, происходила художественная реакция между произведениями профессионалов, студентов творческих вузов и школ; стирались возрастные границы; нивелировались авторитет и статус: все представленные произведения имели равную возможность признания художественной ценности. В этом смысле фестиваль «Вокруг света: искусство без границ» можно сравнить с таким явлением, как средневековый карнавал в трактовках Михаила Михайло-

вича Бахтина: «Карнавал не созерцают, — в нем живут... Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальная свободы» [Бахтин 2014: 14]. Эффект проживания по законам «карнавальная свободы» намеренно или случайно передался фестивалю, что сделало его интересным как для гостей, так и для участников. Наиболее наглядным в этом смысле оказалось выступление воспитанников кафедры дизайна костюма, представивших показ курсовых работ, созданных под руководством профессора кафедры Ольги Владимировны Демидовой. Показ словно проходил в «декорациях» экспозиции

фестиваля, где среди прочих экспонатов находились реконструкции народных костюмов мира, созданные студентами первого курса кафедры дизайна костюма под руководством доцента Татьяны Геннадиевны Дорожкиной (Ил. 3).

Одно из центральных событий фестиваля — международная выставка-конкурс «Мир глазами художника», на которой было представлено более 800 работ в самых разнообразных техниках (Ил. 4). Произведения оценивались по критериям, выработанным командой жюри, включавшей в себя экспертов из профессорско-преподавательского состава Академии, а также российских



Ил. 4. А.М. Дремова. В водовороте Вселенной. 2019. Китай, Цзиндэчжень.  
Подглазурная и надглазурная роспись по фарфору. 24 × 24 см, Диамет. 12,5 см.  
Fig. 4. A.M. Dremova. In the Whirlpool of the Universe, 2019. China, Jingdezhen.  
Underglaze and overglaze painting on porcelain, 24 × 24 cm, diam. 12.5 cm



Ил. 5. Выставка фоторабот А. Дымникова «Человек Мира»  
Fig. 5. Photo exhibition of A. Dymnikov "Man of the World"

и зарубежных партнеров, среди которых были представители из Германии, Испании, Италии, Турции, Китая и трое — из Индии. Конкурс проводился как для профессионалов, так и для обучающихся в пяти номинациях: «Живопись», «Графика», «Скульптура», «Декоративно-прикладное искусство», «Дизайн». Часть работ представлена в цифровом формате.

Внимательное отношение к детской аудитории, которое можно проследить по многим мероприятиям, организуемым в Академии, красноречиво говорит о важности вовлечения в художественную культуру с детских лет и об открытости разнообразных академических программ этой задаче. Фестиваль «Искусство без границ» не стал исключением. В рекреации третьего этажа была открыта выставка работ художественного творчества индийских детей из гималайской долины Кулу и российских детей — участников Международного детско-юношеского Фестиваля российско-индийской дружбы «Россия — Индия: от сердца к сердцу». Соорганизаторами выставки являлись Международный центр Рерихов (Москва) и Международный мемориальный трест Рерихов (Наггар, Индия).

Особый колорит и настроение внесли хореографические постановки. Эту часть программы открыли выступления студии индийского танца «Анугама» (руководитель Анна Мащак). Индийский танец — один из важнейших инструментов культовых практик; будучи закрытым сакральным искусством, он обычно недоступен постороннему зрителю. По легенде, основоположник индийского танца — сам бог Шива, который в своей щедрости даровал это искусство людям. Гости фестиваля смогли приобщиться к этому красочному действу прямо под сводами Выставочного зала: «Все в этом мире твоя иллюзия. И только ты способен помочь моей душе переплыть через все океаны сомнений и тревог» — слова танцовщицы, припадающей к стопам бога Падманабха, хранителя Вселенной. В некотором смысле антитезой прозвучало представление народного фольклорного ансамбля «Новоселье» (руководитель Елена Школьникова).

В Папской галерее состоялось открытие выставки фоторабот «Человек Мира» фотохудожника Александра Дымникова, председателя Союза фотохудожников России СПб. Автор известен поистине удивительными маршрутами



своих путешествий по многим труднодоступным территориям нашей планеты. Фотографии, представленные на выставке, относятся к циклу «Рис» и посвящены жизненно важному процессу возделывания риса в горных районах северного Вьетнама (Ил. 5). Очевидно, что автор намеренно избегает цвета, чтобы ничто не могло отвлечь зрителя от тонкой светотеневой работы и композиции кадра, в то же время черно-белые снимки на фоне красных стен Папской галереи приобретают дополнительное художественное звучание.

Завершающим мероприятием фестиваля стал круглый стол «Мир вокруг нас: искусство,

культура и традиции», проведенный в стенах зала Генриха II в здании Академии 14 марта. Здесь были подведены итоги всего мероприятия, озвучены планы по его дальнейшему развитию, выражены благодарности участникам, партнерам и организаторам.

Фестиваль «Вокруг света: искусство без границ» 2023 г. произвел впечатление словно некоего экзотического шествия: здесь нашло отражение явление красоты Мира во всем многообразии. Красоты, которая была не только обнаружена, но и отрефлексирована участниками мероприятия, а затем воплощена в художественных произведениях.

---

### Список литературы

Бахтин 2014. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2014. 704 с.

### References

Bakhtin, M.M., *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa*, Moscow: Eksmo Publ., 2014, 704 p., (In Russian).

---

### Сведения об авторах

**Кирсанова Людмила Михайловна**, профессор кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: kirsanovaghpa@gmail.com

ORCID iD: 0009-0002-4413-6981

**Филимонова Юлия Андреевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры живописи и реставрации, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

e-mail: j.kukleva@gmail.com

ORCID iD: 000-0002-0402-1859

**Для цитирования:** Кирсанова Л.М., Филимонова Ю.А. Международный фестиваль «Вокруг света: искусство без границ» // *Terra artis. Искусство и дизайн*. 2023. № 1. С. 124–129.

### About the authors

**Kirsanova Liudmila M.**, Professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: kirsanovaghpa@gmail.com

ORCID iD: 0009-0002-4413-6981

**Filimonova Iulia A.**, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Painting and Restoration, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)

e-mail: j.kukleva@gmail.com

ORCID iD: 000-0002-0402-1859

**For citation:** Kirsanova, L.M., Filimonova, Iu.A., 'International Festival "Around the World: Art without Borders"', *Terra Artis. Art and Design*, no. 1, 2023, pp. 124–129.

**ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ**

Объем материала не должен превышать: 2,0 а. л. — для статей, 0,5 а. л. — для рецензий и обзоров выставок. 1 авторский лист составляет 40 тыс. печатных знаков, включая пробелы, или 3 000 кв. см. иллюстраций (1 иллюстрация формата 190×270 мм = 1/6 авторского листа или 6,7 тыс. знаков).

Файл статьи предоставляется в формате \*.rtf. При наборе текста используются: шрифт — Times New Roman, размер шрифта — 12, межстрочный интервал — 1,5.

В редакцию рукопись представляется в электронном виде по адресу: terra\_artis@ghpa.ru.

В состав письма необходимо включить файлы, содержащие все элементы статьи — текст, таблицы и исходные иллюстрации, соответствующие техническим требованиям.

Файлы рукописи и сопроводительных документов должны быть собраны в один ZIP-архив.

**Текстовая часть статьи состоит из файла, включающего:**

- ФИО авторов;
- название статьи (не более 12 слов);
- аннотацию (150–250 слов);
- ключевые слова (не более 10);
- текст статьи;
- список литературы и references;
- список сокращений;
- подписи к рисункам и таблицам;
- сведения об авторах (фамилия, имя, отчество, ученая степень, должность, место работы; почтовый адрес учреждения, адрес электронной почты, номер ID ORCID — в случае его отсутствия его следует получить, зарегистрировавшись на сайте: <https://ORCID.org/>).

Название статьи, аннотация, ключевые слова, подписи к таблицам и рисункам и сведения об авторах предоставляются на русском и английском языках.

При оформлении текста необходимо учитывать следующие требования:

- используются кавычки «ёлочки», а для кавычек внутри кавычек — „лапки“;
- между инициалами и фамилией всегда ставится пробел: А.П. Смирнов;
- все величины и единицы измерений указываются в соответствии с Международной системой единиц (СИ);
- все степени отображаются в следующем формате: м<sup>2</sup>, х<sup>3</sup>;
- в качестве десятичного разделителя используется запятая;
- для обозначения хронологических дат, времени и отрезков времени используются сокращения: г., гг. — год, годы; в., вв. — век, века; до н. э., н. э. (с пробелом) — до новой эры, новой эры; тыс. — тысяч; л. н. — лет назад. Века пишутся римскими цифрами, годы — арабскими: II в. до н. э.; 1965–1970 гг. При указании хронологических интервалов приводится сначала нижний, затем — верхний предел: 20–18 тыс. л. н.

**ОФОРМЛЕНИЕ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК**

Библиографические ссылки оформляют в соответствии с требованиями ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

Библиографические ссылки приводятся в тексте, в квадратных скобках. Указывается фамилия автора, далее через пробел (без знаков препинания) — год издания, далее через двоеточие — номер страницы: [Горбунова 2018: 121].

Если в одном и том же году вышли несколько работ автора, то они маркируются латинскими буквами a, b, c и т. д.: Палагута 2007a, Палагута 2007b.

Если авторов два, они указываются через запятую: [Карпов, Мутья 2020: 100].

Если авторов более двух, упоминается только первый и ставится сокращение «и др.» или «et al.» для иностранной литературы: [Карпов и др. 2010], [Kadrow et al. 2018].

Несколько ссылок внутри квадратных скобок отделяются друг от друга точкой с запятой: [Kadrow 2018: 191; Палагута 2000: 26].

При ссылке на коллективные труды указывается несколько первых слов заголовка и ставится многоточие: [Современное искусствоведение... 2012].

Полный список ссылок на все используемые материалы располагается в конце работы в разделе «Список литературы». Каждое библиографическое описание начинается со ссылки, в том виде, как она приводится в тексте.

Труды одного автора располагаются в хронологической последовательности.

Описание публикации включает фамилию и инициалы всех авторов, полное название работы, сведения об издании, в котором она опубликована, город, название издательства или издающей организации, год издания, том (для многотомного издания), номер, выпуск (для периодики), объем публикации (количество страниц — для монографии, первая и последняя страницы — для статьи).

Описание Интернет-ресурса помимо стандартных элементов библиографической ссылки включает Интернет-адрес (URL) и дату обращения.

Электронные публикации, которым международной организацией International DOI Foundation присвоен цифровой идентификатор объекта (DOI), описываются аналогично печатным изданиям, с указанием DOI без точки после него. В этом случае URL не приводится.

#### **Примеры:**

Горбунова Т.В. В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. СПб.: Алетейя, 2017. 216 с.

Маковский Е.М. Истории народного орнамента // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 7. С. 540–545.

Карпов А.В., Мутья Н.Н., Палагута И.В. Производство архитектуры в эпоху вертикали власти // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции (29 января 2010 г., Санкт-Петербург). СПб.: СПбГУП, 2010. С. 148–156.

Foster H., Krauss R., Buchlon B.H.D. et al. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames & Hudson, 2012. 816 p.

Gere S. European decorative art at the world's fairs: 1850–1890 // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. 1998–1999. No. 3 (56). P. 1–56.

Золотухин Ю.В. Эволюция модели. Древнее моделирование. Истоки моделирования в дизайне [Электронный ресурс] // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. 2012. № 9. С. 80–92. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2012\\_9\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_16) (Дата обращения: 30.10.2018).

#### **ОФОРМЛЕНИЕ СПИСКОВ REFERENCES**

Список литературы предоставляется в двух вариантах: оригинальном и в романском алфавите (латинице). Для **транслитерации** названий русскоязычных работ редакция журнала рекомендует воспользоваться автоматическим транслитератором:

**ConvertCyrillic** <http://www.convertcyrillic.com/Convert.aspx>

Слева указывается «Unicode [Русский язык]», справа — «ALA-LC (Library of Congress) Romanization without Diacritics [Russkii iazyk]»

Для оформления транслитерированного списка из него необходимо убрать отчеты, документы, архивные материалы, сборники, опубликованные без указания главного редактора, и другие не индексируемые базами библиографических данных единицы. После транслитерированного названия цитируемой статьи, монографии, сборника в квадратных скобках дается название на английском языке. Указания на «том», «№», «выпуск» и «страницы» должны быть переведены как «vol.», «no.», «iss.» и «P.\*/«pp.». Названия городов приводятся в развернутом виде, их сокращения в транслитерированном списке не допускаются. Фамилии и имена зарубежных авторов не транслитерируются, а приводятся в оригинале.

Все структурные элементы транслитерированной ссылки разделяются запятыми (исключение составляет двоеточие перед названием издательства). Курсивом выделяются названия монографий, журналов и сборников.

Транслитерированные сведения необходимо оформить в список в порядке английского алфавита по следующему образцу:

*Монография:*

Kolchin, B.A., *Novgorodskie drevnosti. Reznoe derevo* [Novgorod Antiques. Carved Wood], Moscow: Nauka Publ., 1971, 62 p. (In Russian).

*Vladimir Fedorovich Markov* [Vladimir Fedorovich Markov], V.A. Tsivin (ed.), St. Petersburg: Free Artists of St. Petersburg Publ., 2012, 352 p., (In Russian).

*Статья в научном журнале:*

Berger, O., Stoffe im Raum, *ReD, Internationale Monatsschrift für moderne Gestaltung*, 1930, iss. 3, no. 5, pp. 143–145.

*Статья в научном сборнике:*

Pavlukhina, N.A., Iaponskaia “lakovaia restavratsiia” keramiki: traditsiia i interpretatsiia [Japanese Lacquer Restoration. Tradition and Interpretation], in: *Transactions of the State Hermitage Museum*, St. Petersburg: State Hermitage Museum Publ., 2019, vol. 100, pp. 115–125, (In Russian).

*Диссертация:*

Tarkhanova, A.V., *Khudozhestvennoe proektirovanie tipovogo ornamental'nogo dekora na Imperatorskom farforovom zavode (1830–1850-e gg.): Diss. ... kand. Iskusstvovedeniia* [Artistic Design of a Model Ornament at the Imperial Porcelain Factory (1830s–1850s): Candidate's Thesis], SPbSUITD, St. Petersburg, 2005, 284 p., (In Russian).

*Ссылка на интернет-источник:*

David, B., Roz Herrin, in: *Le Centre céramique contemporaine La Borne (CCCLB)*, (Online), URL: <https://www.laborne.org/fr/roz-herrin/> (Accessed 28.05.2020).

#### ТРЕБОВАНИЯ К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ

Иллюстративная часть статьи состоит из исходных файлов иллюстраций. Каждый файл содержит один рисунок или таблицу. Если иллюстрация включает несколько частей, то все они должны быть сгруппированы в один файл с правильным расположением частей. Имя файла должно начинаться с фамилии автора и содержать порядковый номер по списку иллюстраций в текстовой части статьи: Ivanov\_fig\_01.

Иллюстрации принимаются в растровом формате \*.tif (без сжатия), с разрешением не менее 300 dpi.

Черно-белые иллюстрации должны быть сохранены в режиме изображения Grayscale (оттенки серого). Цветные — в режиме RGB.

Векторные иллюстрации должны быть предоставлены в стандартном формате файлов графического редактора, в котором они были подготовлены, также возможен формат EPS.

В подписях к изображениям предметов искусства необходимо указать следующие данные:

Номер иллюстрации. Инициалы или полное имя и фамилия художника. Название произведения. Год создания. Техника, материал. Размеры в см. Место хранения, город. Инвентарный номер (если известно). Автор фото / Информация об авторских правах. Источник изображения

Ил. 1. Уильям Моррис. Прекрасная Изольда. 1858. Холст, масло. 71,8×50,2 см. Британская галерея Тейт, Лондон. Инв. № N04999. Фото: © Tate. Источник: [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

Ил. 4. Портрет Анны Ахматовой. Ленинград, 1966–68 гг. Бесцветное, молочное и цветное стекло, цветные стеклянные пудры, моллирование, авторская техника, шлифовка, полировка. 19,5×14,5 см. Фото: Татьяна Кашковская. © Лев Сморгон

#### ДРУГИЕ ФАЙЛЫ

Таблицы предоставляются только в формате .rtf (файлы MS Excel, \*.jpg, \*.tif и др. не принимаются), каждая отдельным файлом. Имя файла должно начинаться с порядкового номера по списку иллюстраций в текстовой части статьи.

## SUBMISSION GUIDELINES

The manuscript should not exceed 2 standard author's sheets for a research article, 0.5 standard author's sheet for reviews and exhibition overviews. One standard author's sheet equals 40 000 print characters with spaces or 3 000 cm<sup>2</sup> of images (one 190×270 mm image equals 1/6 of a standard author's sheet, or 6 700 print characters).

Manuscripts are to be submitted in Rich Text Format (.rtf). For the main text use 12-point Times New Roman font with 1.5 line spacing.

Manuscripts are submitted electronically to the following email address: terra\_artis@ghpa.ru

The Manuscript and all the related files should be sent as a single ZIP archive.

The Manuscript should include:

- Full names of authors;
- Title;
- Abstract (250 words max.);
- Keywords (10 words max.);
- Main text;
- References;
- List of abbreviations;
- Figure and table captions;
- Author information (name, family name, patronymic (if applicable), academic degree, affiliations, position, postal address of the organisation, email address, ORCID iD (if unavailable, it can be obtained by registering at <https://ORCID.org/>)).

## CITATIONS AND REFERENCES

In-text citations should be in square brackets and include the author's family name, a space (no other punctuation marks), year of publication, colon, page number, e. g.: [Wilson 1992: 303].

If an author has several publications in one year, use Latin letters a, b, c, etc. to distinguish between them, e. g.: Palaguta 2017a, Palaguta 2017b.

If there are two co-authors, separate their names with a comma, e. g.: [Minogue, Sanderson 2000: 100].

If there are three or more authors, only list the first one and use "et al." to refer to the others, e. g.: [Vinçotte et al. 2019].

Use a semicolon to separate several citations within one pair of square brackets: [Hooson, Quinn 2013: 236; Virot 2003: 21].

When referring to collective publications, use the first several words of the title followed by an ellipsis, e. g.: [Cultural Interaction... 2007].

A complete list of references to all the materials used should be placed at the end of the manuscript under the heading References. Each bibliographic item will start with a short reference (in italics, no pages specified) as it is mentioned in the main text:

*Vollgraff-Roes 1953. Vollgraff-Roes A. The Lion with Body Markings in Oriental Art // Journal of Near Eastern Studies. 1953. Vol. 12. No. 1. P. 40–49.*

Sources such as archival records, reports, etc. and literature should be listed separately, each in alphabetical order.

Publications by the same author should be arranged in chronological order.

The bibliographic description of a publication should include family names and initials of all authors, full title of the publication, information about the edition, city, publisher name, year of publication, volume (for multivolume editions), number, issue (for periodicals), and page count (number of pages for monograph; the first and the last pages for article).

### Monographs

Author. Book Title / Editor. City: Publisher, year. Vol. (for multivolume editions). Pages.

Virot C. Dossier raku: Fiche technique. Banon: Edition Argile, 2003. 192 p.

Symmetry Comes of Age: The Role of Pattern in Culture / Ed. by D.K. Washburn, D.W. Crowe. Seattle: University of Washington Press, 2004. 392 p.

#### Articles in Journals

Author. Article Title // Journal Title. Year. Vol. Iss. No. Pages.

Kantor H.J. The Shoulder Ornament of Near Eastern Lions // Journal of Near Eastern Studies. 1947. Vol. 6. No. 4. P. 250–274.

#### Article in Scholarly Compendium

Author. Article Title // Scholarly Compendium Title / Editor. City: Publisher, year. Vol. (for multivolume editions). Pages.

Washburn D.K. The Cultural Saliency of Symmetry // Symmetry 2000 / Ed. by I. Hargittai, T.C. Laurent. London: Portland Press, 2000. Part 2. P. 429–444.

#### Article in Conference Proceedings

Author. Article Title // Title of Conference Proceedings (Date of conference, city) / Organiser; Editor. City: Publisher, year. Pages.

McDaniel J.W., Costea I. Romanian flavor of an American painter // The 39th ARA Proceedings (July 28–31, 2015, Frascati, Rome, Italy) / American Romanian Academy of Arts and Sciences; Ed. by R. Vidu and C. Curceanu. [S. l.]: ARA Publisher, 2015. P. 136–142.

#### Link to Online Source

Title of the Webpage // Website Name. (Online). URL: (Accessed).

Kintsugi Teabowl: Mishima Karatsu // Bachmann Eckenstein: Japanese Art. (Online). URL: <https://www.bachmanneckenstein.com/product-page/kintsugi-teabowl-mishima-karatsu> (Accessed 23.03.2021).

Markussen J.L. The Anatomy of Viking Art. A Quick Guide to the Styles of Norse Animal Ornament. 2019. 79 p. (Online). URL: <https://jonaslaumarkussen.com/> (Accessed 27.03.2021).

Electronic publications that have an internationally provided Digital Object Identifier (DOI) are to be described analogically to print editions, with DOI cited with no full stop after it. In this case the URL is not cited.

Vinçotte A., Beauvoit E., Boyard N. et al. Effect of solvent on PARALOID® B72 and B44 acrylic resins used as adhesives in conservation // Herit Sci. 2019. No. 7 (42). DOI:10.1186/s40494-019-0283-9

### IMAGE SUBMISSION

Artwork is to be submitted as original image files. Each file will contain one figure or table. If a figure is divided into several parts, all the parts should be included in a single file. The file name should start with the author's family name and contain the number of the figure corresponding to the one in the main text (Ivanov\_fig\_01).

Vector graphics should be submitted in a standard file format of the graphic software used to prepare it; EPS format is also appropriate.

Other images should be submitted in the raster file format \*.tif (without compression), with a resolution of at least 300 dpi.

Black and white images should be saved in the grayscale mode. Colour images should be in the RGB mode.

In captions for images of art objects, authors should specify the following data:

Figure Number. Artist's Full Name or Names. *Title of Artwork*, Year of production. Medium, Relevant details. Collection, Place of collection, Acquisition details. Photo credit. Copyright information.

Fig. 1. William Morris, *La Belle Iseult*, 1858. Oil paint on canvas, 71.8×50.2 cm. Tate Britain, London, acc. no. N04999. Photo: © Tate. Source: [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

Fig. 4. Lev Smorgon, *Portrait of Anna Akhmatova*, Leningrad, 1966–1968. Colourless, milky and coloured glass, coloured glass powders, bending, author's technique, grinding, polishing, 19.5×14.5 cm. Private collection. Photo: Tatiana Kashkovskaya. © Lev Smorgon

### OTHER FILES

Tables should be submitted only in MS Word format (files in MS Excel formats, \*.jpg, \*.tif, etc. will not be accepted), each as a separate file. The file name should start with the table number according to the list of figures in the main text.

Databases are accepted as attachments in any format compatible with MS Windows.

**ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ****PUBLISHER'S IMPRINT**

Научный журнал  
**Terra artis. Искусство и дизайн**  
№ 1, 2023  
**Реставрация**

---

Выпускающий редактор: **М.Г. Рогозный**  
Литературный редактор: **В.В. Калмыкова**  
Корректор: **О.Ю. Нестерова**  
Редактор текстов на английском языке: **Е.В. Мухина**  
Дизайн и верстка: **О.Ф. Никандрова, Д.А. Ревнивцев**  
Дизайн обложки: **П.С. Канайкин, А.Г. Закиров**

---

**На обложке:**

Сретение, фрагмент стенописи церкви Успения Пресвятой Богородицы  
в д. Мелетово, Псковская обл. XV в.  
Фото Т.К. Федоренко

---

Scholarly journal  
**Terra Artis. Art and Design**  
No. 1, 2023  
**Restoration**

---

Executive editor: **M.G. Rogoznyi**  
Literary editor: **Vera V. Kalmykova**  
Proofreader: **Olga Iu. Nesterova**  
English language editor: **Elena V. Mukhina**  
Design and page making: **Olga F. Nikandrova, Dmitrii A. Revnivitsev**  
Cover design: **Petr S. Kanaikin, Aleksandr G. Zakirov**

---

**Cover art:**

Candlemas, a fragment of the mural in the Church of the Dormition  
of the Mother of God in the village of Meletovo, Pskov region, 15 c.  
Photo by T. Fedorenko

---

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 16,25  
Печать цифровая  
Тираж 200 экз. Заказ 282/2023  
Подписано в печать 24.04.2023  
Отпечатано в типографии 123book  
Санкт-Петербург, шоссе Революции 102  
[www.123book.ru](http://www.123book.ru)

