

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу»
XIX века»

Исполнитель Казыханова Гузель Тагировна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат культурологии, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Регинская Наталья Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«Защита допускаю»

Инвентаризация кафедрой

(подпись)

кандидат культурологии, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Регинская Наталья Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

2021 г.

Санкт-Петербург

2021

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Особенности технологических приёмов написания пейзажа рубежа веков (конца 19-начала 20 веков)	6
1.1 Презентация пейзажа в творчестве художников рубежа веков (конца 19-начала 20 веков)	6
1.2 Реалистичный пейзаж в работах зарубежных авторов	15
1.3 Тема горных водопадов в живописи.....	21
1.4 Особенности технических отступлений от выверенных методик живописи маслом в начале 20 века	26
Глава 2. Реставрационный паспорт	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	69
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	72
ПРИЛОЖЕНИЯ	79
ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ	84

ВВЕДЕНИЕ

Существующий в настоящее время художественный рынок и, следовательно, увеличивающийся спрос на объективную информацию о произведениях искусства приводит к тому, что всё чаще требуется экспертное мнение о подлинности художественного произведения. Помимо этого, всё актуальнее становится необходимость их качественной реставрации, которая в свою очередь базировалась чаще на историко-искусствоведческих, архивных и исторических материалах. Но наиболее эффективным способом восстановления художественных произведений сегодня является комплексная экспертиза, в которой наряду с указанными материалами историко-искусствоведческого характера применяются технологические и чисто материальные характеристики, изучение и анализ которых позволяют более широко изучить предмет культурного анализа. В ряде случаев, при условии хорошего приборного оснащения и наличии достаточного сравнительного материала, обоснованные заключения и выбор способа их восстановления могут базироваться преимущественно на естественнонаучных методах исследования.

Сегодня в арсенале экспертов имеются аналитические методы, которые позволяют достаточно точно определять химический состав и структуру художественных материалов. Широкое применение в этой области получили такие методы, как рентгенофлуоресцентный анализ, электронная сканирующая микроскопия с энергодисперсионным анализом, ИК- и КР-микроспектроскопия, рентгеновская дифракция и некоторые другие. Результаты технико-технологических исследований холста, грунта, пигментов и других технологических параметров живописи несомненно облегчают процесс реставрации.

Необходимость обращаться к естественным наукам при изучении произведений искусства становится все очевиднее. Консервация и реставрация, изучение техники живописи старых мастеров, экспертиза и атрибуция памятников искусства – всё это в совокупности приобретает сегодня новое качество благодаря использованию современных

физических, химических и физико-химических методов исследования. Каждый музейный работник – историк искусства, хранитель, реставратор – должен не только иметь представление о возможностях этих методов, но и знать, в каких случаях и с какой целью их можно и необходимо применять. Очень важно практически овладеть наиболее доступными из них и использовать в работе результаты тех исследований, которые позволят наиболее полно презентовать произведение искусства в его первоизданном виде.

Следует подчеркнуть, что выработанная методическая схема подобных исследований: анализ технико-технологических признаков и сравнительный анализ особенностей авторского почерка, выявляемых на рентгеновском снимке, требует достаточного сравнительного материала.

Существенную проблему представляют работы неизвестных авторов и определение «достаточности» материала для обоснованных выводов и квалификация произведения, например, пострадавшего в результате некорректной реставрации. В данном случае роль технико-технологической экспертизы и умение интерпретировать её результаты в разы увеличивается, так как в данном случае может отсутствовать сравнительная эталонная база, что требует от специалиста нестандартных подходов к анализу и новых методических схем экспертизы. Это и обуславливает актуальность выбранной темы исследования.

Целью работы являются технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу» начала XX века неизвестного автора с возможностью более точной реставрации данного произведения.

Для достижения указанной цели необходима постановка следующих задач:

1. Провести анализ и презентовать пейзаж в творчестве русских художников конца XIX – начала XX века с целью атрибутировать картину «Водопад в лесу»;
2. Провести анализ работ в стиле реализм зарубежных авторов;
3. Раскрыть тему «горных водопадов» в творчестве пейзажистов;

4. Выявить особенности несоблюдения техники написания маслом в живописи конца 19-начала 20 веков.

1) Провести технико-технологическое исследование картины «Водопад в лесу»

Объект исследования: пейзажная масляная живопись рубежа 19-20 веков.

Предмет исследования: картина «Водопад в лесу» начала XX века неизвестного автора.

Цели и задачи определили структуру исследования, которое включает в себя введение, две главы в том числе реставрационный паспорт картины, заключение, список литературных источников и приложения.

В первой главе рассмотрены особенности технологических приёмов написания пейзажа на рубеже 19-20 веков. С этой целью исследован ряд известных произведений русских художников рубежа 19-20 веков, которые презентуют национальный пейзаж. Рассмотрены особенности критического реализма и его романтических тенденций, продиктованных временем и развивающимся символизмом. Проанализированы живописно-пространственные методы композиции живописи того времени и выделены особенности техники написания маслом в живописи конца 19 – начала 20 веков.

Вторая часть исследования представляет собой процесс реставрационной деятельности.

Практическая значимость исследования заключена в применении полученных знаний в ходе атрибуции для реставрации картины. Особенности написания маслом отличались в разные времена, поэтому при реставрации объектов разного времени следует учитывать эти особенности, которые могут быть выявлены в момент атрибуции.

Методологической основой исследования выступает культурно-исторический метод, который дает возможность проанализировать историю пейзажа в масляной живописи конца XIX века-начала XX века.

Глава 1. Особенности технологических приёмов написания пейзажа рубежа веков (конца 19-начала 20 веков)

1.1 Презентация пейзажа в творчестве художников рубежа веков (конца 19-начала 20 веков)

Исследуемая картина «Водопад в лесу» имеет датировку 1935 года. Картина предположительно написана в России, поэтому её исследование стоит начать с презентации национального пейзажа.

Во второй половине XIX столетия «критическое отношение к действительности, ярко выраженные гражданственная и нравственная позиции, остросоциальная направленность характерны и для живописи, в которой формируется новая художественная система видения, выразившаяся в критическом реализме».¹ И именно в это время в России широко распространяется пейзажная живопись. Если рассмотреть самых известных русских художников, то практически все они в большей или меньшей степени работали с пейзажами. Конец XIX века для живописи становится одним из ярчайших периодов, так как во второй его половине в России наступил так называемый золотой век пейзажа. В этот период творили великие русские художники, имена которых знает каждый. Учитывая то, что исследуемая картина написана в духе реализма, то данный период в масляной живописи представляет особый интерес в рамках нашего исследования, так как реставрируемый объект может быть копией работ того времени.

Новое поколение художников-пейзажистов, заявивших о себе во второй половине 19 века, принесло в искусство новые представления о роли художника в обществе и новые темы в искусстве. Впервые широкая общественность узнала об их творчестве, благодаря организации Первой передвижной выставки 1871 года, которая стала этапным событием в

¹ Павлов, А. Ю. История искусств: учебное пособие / А. Ю. Павлов. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2020. – с.80

истории отечественного изобразительного искусства. Интересно, что самой сильной частью экспозиции представители художественной критики сочли пейзажный раздел. Достижения художников-пейзажистов расценили, как переворот не только в пейзажной, но и во всей российской живописи. Новым для российской живописи был принципиально реалистический подход к пейзажу.

В России развитие реализма в изобразительном искусстве тесно связано с пробуждением общественного сознания и развитием демократических идей. Передовые граждане общества обличали существующий государственный строй, проявляли глубокое сочувствие к трагической судьбе простого русского народа.

В отличие от романтиков, художники-передвижники изображали только родную природу, которая окружала человека в его повседневной жизни. Можно отметить явное доминирование сельского пейзажа, городской пейзаж практически отсутствует. Художники-демократы полагали, что именно среди сельской природы, в основном, и проходит жизнь народа.

Произведением, в котором наиболее ярко воплотились все лучшее, к чему стремились в своих пейзажах художники-передвижники, можно назвать картину Саврасова «Грачи прилетели». Впервые зрители увидели её в 1871 году на первой выставке Передвижников. «Весна русского пейзажа» — так называли её современники, а А. Саврасов — «царь воздуха», умевший отыскать в самом простом те глубоко пронзительные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу»².

В этой картине нет ни буйства стихий, ни величественной панорамы природы, ни ярких красок экзотических южных земель. В обыденном, будничном и скромном мотиве Саврасов увидел и в совершенстве смог передать поэзию и пронзительную красоту родной природы. Ученик

² Павлов, А. Ю. История искусств: учебное пособие / А. Ю. Павлов. — Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2020. — с.81

Саврасова, И. Левитан дал очень точную оценку тому, что привнес Саврасов в русскую пейзажную живопись: «С Саврасова появилась лирика в пейзаже и безмерная любовь к родной земле». Александр Бенуа называл картину «Грачи прилетели» «путеводной звездой» для нового поколения пейзажистов. Картина, словно бы, наполнена свежим воздухом, удивительно легким и прозрачным. Нежная чистота весенних красок средней полосы России передана неярким колоритом. Главное – в этом пейзаже Саврасов передал тонкое движение собственной души.

Искусством передачи своих эмоций, ощущений, мыслей, идей в совершенстве владели мастера пейзажа XIX века.

К числу основоположников реалистического русского пейзажа относится Иван Шишкин. Он считается одним из самых сильных русских пейзажистов. Художник был настолько одухотворен родной природой, что долгими часами и днями изучал самые разные породы растений, подмечал мельчайшие детали леса, чувствовал в нем незначительные перемены. И все эти тонкие наблюдения затем с филигранной точностью отражались в его пейзажах.

Шишкин воспевал просторы родной земли и умел передать свои глубокие чувства к родине и зрителям, которые могли часами рассматривать его картины. Это и изобильная земля в картине «Рожь», и узнаваемое всеми чувство одиночества в работе «На севере диком», и безграничная мощь русского леса на холсте «Дубовая роща».

Мощный талант Ивана Шишкина покориł современников умением изобразить близкую к народному идеалу силу и красоту родной земли. Для И. И. Шишкина было особенно важно точное воспроизведение всех мельчайших деталей натуры, предельный реализм. За что, впоследствии, один из художников и критиков обвинял его в излишнем натурализме и называл «фотографом».³

³ Традиции реализма в пейзажной живописи второй половины 19 – начала 20 веков [Электронный ресурс] Адрес доступа: <https://antikspb.ru/tradicii-realizma-v-pejzazhnoj-zhivopisi-vtoroj-poloviny-19-i-nachala-20-veka/>

Однако, анализ работ И. Шишкина показывает, что для него характерен именно «русский» пейзаж. В его работах мы не находим ни близких исследуемой работе горных пейзажей, ни пейзажей водопадов.

Другим мэтром в становлении реалистического русского пейзажа является Василий Поленов. Как и Шишкин, Поленов любил уходить из города на природу и любоваться ее безграничными плодами. Хотя многие считали русскую природу слишком скудной, чтобы изображать ее на холстах, Поленов быстро пришел к пониманию того, что именно люди искали в его картинах. А искали они милые сердцу уголки родной природы и вместе с автором снова и снова переживали душевный подъем при встрече с ней даже на картинах. Одной из его значительных заслуг стали попытки соединить пейзажный жанр с бытовым. Это привело к появлению единого художественного образа человека и окружающей его природы.

Поленов неспроста получил звание народного художника. Его работы отличались от большинства пейзажей. Василий Дмитриевич один из реформаторов, принёсший понимание пленэрного этюда как самостоятельного произведения. Среди его лучших пейзажей можно выделить «Золотую осень», «Московский дворик», «Заросший пруд».^{4 5 6 7}. Как и в случае с И. Шишкиным, его пейзажи – это леса, поля, реки.

Не меньший вклад в становление русского реалистического пейзажа внес и Алексей Саврасов, причем он стал родоначальником лирического пейзажа. Предпосылками для появления такого направления стали мрачные предреволюционные настроения в обществе. Угнетенные люди хотели переживать свою печаль, тоску, тревогу через искусство, и Саврасову в полной мере удалось реализовать эту потребность через пейзажи с нотками лирики.

⁴ Пастон Э. В. Василий Поленов. «Московский дворик». — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 48 с.

⁵ Пастон Э. В. Василий Поленов. От Золотого к Серебряному веку // Третьяковская галерея. — 2019. — № 3. — С. 4—77.

⁶ Фёдоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. — М.: Советский художник, 1986. — 304 с.

⁷ Юрова Т. В. Василий Дмитриевич Поленов. — М.: Искусство, 1961. — 166 с.

В его картинах зрители находили, например, удивительное сочетание хмурого неба и пробивающихся сквозь него солнечных лучей. Сам художник пришел к пониманию, что в любой картине важен душевный отклик, который она вызывает. Возможно, именно поэтому его умение тонко чувствовать природу и душевные переживания при создании пейзажей так глубоко передавалось и зрителям, созерцающим его работы. Среди его известных полотен конца 19 века «Радуга», «Распутица», «Закат солнца над полем» и многие другие. Как показывает анализ и его работ, пейзажи водопадов или гор не были излюбленной темой данного художника. Среди его работ можно найти горные пейзажи «Вид в Швейцарских Альпах (гора Малый Рухен)», «Швейцарский вид», «Озеро в горах Швейцарии» и даже картину «Водопад» 1868 года, однако техника написания и композиционная составляющая данных картин сильно отличаются от реставрируемого объекта.

Саврасов оказал большое влияние на другого известного пейзажиста Исаака Левитана, которого называли мастером русского пейзажа настроения и считали основателем неброского русского пейзажа. Как и Поленов, Левитан не стремился искать в природе эффектные виды, а сосредоточился на передаче настроения. И в этом ему помогало не только изучение русской природы, но и увлечение музыкой, литературой, что формировало его тонкий эстетический вкус. Среди многочисленных работ конца 19 века можно выделить «Тихая обитель», «Вечерний звон», «У омута» и многие другие прекрасные пейзажи.^{8 9}

Как мы видим, в жанре пейзажа в это время появляется множество поджанров, так как каждый художник имел свои взгляды и предпочтения.

Так для одного из известнейших пейзажистов того времени Ивана Айвазовского любимым объектом, который он изображал тысячи раз, стало море. В плане поджанра морских пейзажей (марины) это сильнейший

⁸ Фёдоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1966. — 403 с.

⁹ Петров В. А. Исаак Ильич Левитан. — СПб.: Художник России, 1992. — 200 с.

русский художник-маринист, полотна которого завораживают зрителей всех возрастов. Такое живое, такое настоящее море со светящимися изнутри волнами мог изобразить только Айвазовский. Многие знают его знаменитые баталии «Чесменский бой» и «Наваринский бой», сопереживают морякам с картины «Девятый вал», восхищаются «Радугой» и многими другими удивительными работами мастера.

Прожив долгую жизнь, Айвазовский оказал значительное влияние на многих других художников, среди которых плеяда русских маринистов вроде Льва Лагорио и Архипа Куинджи.

В поджанр пейзажной живописи выделился и эпический пейзаж, ярким представителем которого считается Михаил Клодт. Во время путешествий по Европе художник раз и навсегда сделал выбор в пользу отображения на полотнах родных природных видов. И эта концентрация на одном направлении помогла ему не только стать настоящим виртуозом пейзажей, но построить в своих картинах цельный образ Родины. Фактически Клодт стал первым, кто не просто перешел к масштабному изображению природы, но и добавил к нему некий сюжет. Так, в картине «Лесная даль в полдень» или «Берег Финского залива» зритель может почувствовать, насколько широк и грандиозен мир, окружающий человека.

Не менее ярким представителем эпического пейзажа и всей русской пейзажной школы своего периода был и Николай Дубовской¹⁰. Он настолько филигранно умел воссоздавать в своих картинах русскую природу, что неизменно получал самые высокие награды на выставках. Широкий кругозор помогал художнику с размахом и глубиной отражать свои переживания на картинах. Любые уголки природы, будь то леса, морская стихия, горы или поля, мастер изображал с таким размахом, что у зрителей захватывало дух.

Еще один известный русский пейзажист Архип Куинджи внес большой вклад в колористическое решение пейзажа. Его даже называли

¹⁰ Зименко, В. М. Николай Никонорович Дубовской: 1859-1918: [Художник-пейзажист] / В. Зименко. – Москва; Ленинград: Искусство, 1949 (Москва: 17-я тип. Главполиграфиздата). – 28 с.

худесником света за удивительную передачу оттенков и света на полотне. Этому во многом способствовала природная высочайшая чувствительность глаз художника к самым тонким оттенкам, что было зафиксировано на измерительном приборе. Такая цветовая восприимчивость помогла ему находить и использовать дополнительные цвета, которые усиливали друг друга или создавали нужный контраст, а также создавали у зрителя иллюзию вибрирующего света.

Его свет в картинах был так хорош, что зрители терпеливо выстаивали километровые очереди ради его выставок. Завистники даже подозревали художника в тайном размещении за картинами источников света. Эта особенность стала даже причиной его выхода из Товарищества передвижных художественных выставок. Михаил Клодт в газете «Молва» за подписью «Любитель» опубликовал статью, в которой автор отказывал Куинджи в истинном таланте и утверждал, что суть его живописи лишь в особом освещении, которым живописец злоупотребляет, где только может. Куинджи потребовал исключить Клодта из Товарищества, а не добившись желаемого, покинул его сам.

Но главное, что картины Куинджи восхищали зрителей. Среди них можно отметить «Лунная ночь на Днепре»¹¹, «Березовая роща», «После дождя».

Как мы можем увидеть, тема красоты родного края разрабатывалась по-своему каждым из прекрасных мастеров пейзажа. Удивительная красота красок А. Куинджи поражает и сейчас, немного грустные, тонкие и лиричные пейзажи Ф. А. Васильева, наполненные поэзией и любовью к каждому мгновению бытия картины В. Д. Поленова, пейзажи настроения И. И. Левитана будут радовать многие и многие поколения ценителей старинной живописи. Пожалуй, современные ценители искусства, пережив впечатления от мощных, но часто крайне деструктивной русской живописи

¹¹ Архип Куинджи / авт. ст.: Ольга Дмитриевна Атрощенко, Екатерина Аркадьевна Воронина, Алина Алексеевна Ефимова и др.; Государственная Третьяковская галерея. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018. – 359 с.

художников модернистов, с особенным удовольствием всматриваются в пейзажи российских художников 19 века, ставшие уже безусловной антикварной ценностью.

Не смотря на вызывавший бурный восторг реализм, молодое поколение художников ощущало необходимость перемен в художественном языке искусства, в идеях, которые питали творчество. Это не удивительно, ветер перемен, который проник из Франции, увлекал и российскую творческую молодежь. В Париже в 1874 году состоялась первая выставка импрессионистов. Как следствие новых веяний, меняется даже подход к трактовке реального мира. В отличие от стремления к непосредственному его изображению, молодое поколение художников изображало преображенную, а затем, и новую реальность.

Реализм начала XX века был направлен на поиск новых связей человека с окружающей его реальностью, новых творческих способов и методов, оригинальных средства художественной выразительности. Часто он выражался не в чистом виде, для него характерна тесная связь с такими направлениями в искусстве XX века как символизм, религиозный мистицизм, модернизм. Появившееся в русском искусстве новые стили – импрессионизм и модерн нашли свое отражение и в пейзажной живописи.

Первым русским импрессионистом называли Константина Коровина. Одним из пейзажей, где художник решал, прежде всего, задачу колорита, передачи перехода оттенков цветов была картина «Зима». В этом небольшом зимнем пейзаже важен не сюжет, он, скорее, предлог для творческих исканий художника. Коровин тонко передает переходы цветов, его внимательный глаз замечает малейшие изменения в тоне серовато-коричневой палитры картины. Следует отметить рост интереса на антикварном рынке к живописи Константина Коровина. В последние пятнадцать лет было продано более 160 его полотен. И. Э. Грабарь в период грани веков также увлечен импрессионизмом, прекрасной иллюстрацией его поисков может служить картина «Зимнее утро». Глубокий символизм характерен для изысканных, чем-то напоминающих японские гравюры

пейзажей Борисова-Мусатова. В стилистике символизма создавали пейзажи П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, Н. П. Крымов. Такие художники, как А. М. Васнецов, В. А. Серов, К. Ф. Юон, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих, В. Э. Борисов-Мусатов, М. А. Врубель, А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Ф.¹² Малявин вошли в активную творческую жизнь в конце XIX века и каждый из них, по-своему, искал новые пути, новый язык живописи.

Этот поиск вылился в то, что наряду с «Товариществом передвижных выставок» создан ряд новых объединений художников: «Мир искусства» в С.-Петербурге (1899-1924; С. Дягилев — основатель, А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, И. Грабарь, А. Остроумова-Лебедева и др.), «Союз русских художников» в Москве (1903-1923; К. Коровин, К. Юон, А. Архипов и др.), «Голубая роза» (1907; П. Кузнецов, В. Марьян, С. Судейкин и др.), «Бубновый валет» (1910-1916; П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Лентулов и др.).

«Мир искусства» во главе с А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым, оказало большое влияние на художественную жизнь страны. Деятельность этой группы была очень разносторонней. Художники вели активную творческую работу, издавали художественный журнал «Мир искусства», устраивали интересные художественные выставки с участием многих выдающихся мастеров. Мирискусники, как называли художников «Мира искусства», стремились приобщить своих зрителей и читателей к достижениям национального и мирового искусства. Их деятельность способствовали широкому распространению в русском обществе художественной культуры. Но вместе с тем она имела и свои минусы. Мирискусники искали в жизни лишь красоту и осуществление идеалов художника видели лишь в вечной прелести искусства. Их творчество было лишено боевого духа и социального анализа, свойственных передвижникам, под знаменем которых шли самые прогрессивные и самые революционные художники.

¹² Лапшин, В. П. Союз русских художников. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 420 с.

В художественной жизни России начала 20 века значительную роль сыграла также художественная группировка «Союз русских художников». Главным жанром в творчестве этих художников как раз был пейзаж. Они являлись преемниками пейзажной живописи второй половины 19 века.¹³

Состав объединений был текуч и подвижен. Динамика развития событий была высока, часто сами организаторы, и члены покидали один союз и переходили в другой. Стремительность художественной эволюции постепенно нарастала.

Конец XIX – начало XX века – важный период в развитии русского искусства, совпавший с тремя революциями – 1905-1907 гг., февральской буржуазно-демократической и революцией 1917 года, время крушения старого мира. Окружающая жизнь, события этого необычайного времени определили судьбы искусства: оно претерпело в своем развитии много сложностей и противоречий. В то время еще плодотворно работали ведущие мастера реализма, но в искусстве этого периода обнаружилась и иная тенденция. Многие художники стремились отыскать в жизни, прежде всего, ее поэтические стороны, поэтому даже в жанровые картины они включали пейзажи.

Анализ работ русских художников данного периода показал, что тема водопадов и гор не являлась для них характерной. Данная тематика больше проглядывалась в классицизме. Например, в работах Матвеева Ф. М. можно увидеть много европейских пейзажей. Это позволяет сделать нам вывод, что автор реставрируемого произведения мог вдохновиться работами европейских художников.

1.2 Реалистичный пейзаж в работах зарубежных авторов

В течение XIX в. страны западной цивилизации переживали становление индустриального общества. Этот болезненный процесс

¹³ Лапшин, В. П. Союз русских художников. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974. – 420 с.

проявился в изменении формы организации труда, быстрой урбанизации. Города росли в числе и размерах, но главное менялась их роль в жизни общества, именно в городах сосредотачивалось промышленное производство. Перемены в организации экономической жизни привели к изменениям в социальной структуре общества, к усилению социального противостояния.

Утверждение буржуазного общества привел к триумфу науки, а искусство утратило свою прежнюю роль. Жизнь общества стала определяться быстрым техническим развитием, усилилась практическая роль науки. «Слова прогресс, изменение, совершенствование стали ключевыми, они определяли пульс общественной жизни в экономике, в социальной сфере, в сфере духовной, за одним исключением, которое касалось изящных искусств (архитектуры, скульптуры, изобразительного искусства). В искусстве сохранялся приоритет того, что заложено в эпоху Возрождения»¹⁴.

Особенно явно это проявилось в изобразительном искусстве, где изображение на плоскости должно было воссоздать иллюзию трехмерного пространства, заполненного иллюзорно объемными предметами. Это иллюзорное пространство уподоблялось театральной сцене, имеющей задник, кулисы и организационно выделенный (чаще всего высвеченный) смысловой центр.

Это искусство культивировалось многочисленными Академиями художеств, в которых обучались те, кто хотели стать художниками, которые организовывали выставки. Только академические выставки создавали репутацию художникам, позволяли им продать свои работы, что для большинства означало не только приобщение к известности, но материальную обеспеченность. Не покровитель-меценат, как в старые времена, а рынок диктовал условия, а художественным рынком управляли Академии.

¹⁴ Креленко, Н. С. Введение в историю искусства: / Н. С. Креленко. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – с.159

Посещение выставок, художественных или экономических, равно как и посещение театральных премьер стало важным составляющим культурной жизни больших городов. Население этих городов быстро росло за счет притока мигрантов, утративших связь с сельской культурой и спешащих приобщиться к культуре городской. Быстрое обогащение, материальное преуспевание позволяло нуворишам (новым богачам) участвовать во всех престижных формах общественной жизни, но зачастую они не имели культурной базы. Эти «необремененные культурной памятью силы» старались опереться на культурную традицию, освященную авторитетом Академий.

Сложилась парадоксальная ситуация: общество, живущее под лозунгом прогресса, не допускало прогресса в искусстве. Так возник конфликт между художниками и запросами «усредненного» вкуса. Ведь для многих художников была очевидна необходимость обновления тематики, внесение в старую тематику новых смыслов, изменение самого художественного языка искусства. В обществе, жившем в условиях борьбы и противостояния, искусство оказалось включенным в этот захватывающий. По одну сторону искусство академическое, наиболее я-ким образцом которого стали парижские Салоны, по другую — разные группы художников, которых условно можно отнести к категории «бунтарей» (хотя многие из них бунтарями себя не чувствовали, просто хотели работать, как считали правильным).

Примером последнего служит живопись реалистической школы. Г. Курбе, О. Домье, Ф. Милле — пейзаж барбизонцев. Современность — главная тема этих художников. Не гармонично прекрасное, как у мастеров классицизма, не потрясающе выразительное, как у романтиков, а будничное, обыденное, типичное признается достойным отображения. Обычные люди, типичные жизненные ситуации, обычные интерьеры, привычные пейзажи. Реализм предполагает не только правдивость изображенных деталей, но правдивое воспроизведение типичных ситуаций и типичных характеров. Сколько во всем этом жизненности, а порой,

драматизма. Г. Курбе заявлял: «Живопись должна быть конкретным искусством, тесно связанным с реальностью»¹⁵.

Новизна реалистов заключалась в новой трактовке тем и, отчасти, в новой тематике. Выразительность своего искусства они оттачивали в рамках привычных требований: главное в центре и выделено освещением, материальность форм должна быть передана убедительно, желательно, чтобы картина имела сюжет. «Возмутитель спокойствия» Г. Курбе был таковым с точки зрения подхода к выбранным сюжетам (огромные по размеру будничные сцены с участием простонародных персонажей), с точки зрения живописной техники он был завершителем традиции (коричневатый колорит, тяжеловесные формы). Практически в те же годы, когда работают представители реалистической школы, начинаются поиски новых выразительных средств младшим поколением художников.

Глава барбизонской школы Теодор Руссо (1812-1867). требовал глубокого изучения природы. Он делал точные эскизы с натуры, перенося их затем в свои картины. Барбизонцы находили поэзию во всем: в хмуром дне, в предгрозовом затишье, в темном силуэте пахаря на фоне вечернего неба. Каждый из них создавал в своих пейзажах своеобразный портрет природы, у каждого из них была своя излюбленная тема. Жюль Дюпре (1811-1889) писал главным образом несложные по мотиву пейзажи, но его часто увлекали стихийные явления природы. Излюбленными мотивами Диаса де ла Пенья (1807-1876) были лесные чащи с лужайками, а Тройон (1810-1865) предпочитал сельские виды со стадами животных. Шарль Добиньи (1817-1878) подолгу работал, путешествуя в лодке по Сене и Уазе. Ему особенно удавалась спокойная гладь воды, поля и селения, раскинувшиеся по берегам рек.

Во Франции также следует отметить работы пейзажиста Камиль Коро, как одного из «самых тонких мастеров французского пейзажа («Замок

¹⁵ Креленко, Н. С. Введение в историю искусства: / Н. С. Креленко. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – с.161

Пьерфон», «Пруд в Вилль д'Аврэ»»¹⁶. Он был истинным поэтом природы. Его интересовал тот или иной пейзаж в целом, настроение, которое он создает. «Я был всегда влюблен в прекрасную природу», - говорил Коро. Тонкое понимание красоты окружающего мира пронизывает все творчество пейзажиста. В отличие от большинства барбизонцев Коро не ограничивался пейзажами, он писал фигуры на фоне интерьера, а также портреты. Пользуясь различной светосилой того или иного тона, т.е. обратившись к живописи полутонами, Коро достиг замечательного богатства цветового звучани.

Самым близким другом Теодора Руссо, работавшим с ним в Барбизоне, был Жан Франсуа Милле (1814-1875). Тема его творчества значительна и важна – это изображение тяжелого сельского труда. Милле сам вышел из крестьянской среды и долго жил в деревне, поэтому он хорошо знал жизнь своих скромных героев. Его внимание привлекали то величавая фигура сеятеля, то уставший виноградарь с обожженным от солнца лицом, то крестьянки, несущие из лесу вязанки хвороста, то освященные традицией патриархальные обычаи и нравы. В картине «Собирательницы колосьев» (1857) бедные женщины подбирают оставшиеся на поле колоски; их склоненные фигуры, тяжело ступающие по земле, олицетворяют трудолюбие и покорность судьбе. Живописи Милле свойственны приглушенный, сдержанный колорит, удивительный лаконизм композиции и обобщенная трактовка форм, контуры которых растворяются в мягкой светотени. Высокое мастерство и монументальность образов делают искусство Милле одной из вершин французского реализма прошлого века.

Развитие реализма и пейзажной живописи в Англии стало расцветом изобразительного искусства в Англии в целом и происходило в первой трети

¹⁶ Павлов, А. Ю. История искусств от первобытности до современности: учебное пособие / А. Ю. Павлов. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – с.70

XIX. Направления и особенности которой были определены соперничеством двух различных художников.¹⁷

Один из наиболее самобытных художников своего времени – Уильям Тёрнер (1775-1851). Он много путешествовал по Европе, и его пейзажи приобрели романтическую направленность. Анализ его работ (724 работы)¹⁸ показал, что тема гор и водопадов не являлась частой темой для его работ. Сравнение нескольких его произведений схожих по тематике (Водопад Клайда, 1801; Чёртов мост, Сен-Готард, 1804) с реставрируемым произведением показывает значительное различие не только в технике, но и в композициях произведений. Смелые по колористическим и световоздушным исканиям, с искаженной масштабностью объектов, его картины значительно отличаются.

«К реалистическому направлению принадлежит также творчество величайшего пейзажиста Англии Джона Констебля (1776-1837). Констебль первым ввел в обиход живописцев XIX в. этюды и в целом сыграл важную роль в развитии европейской пленэрной живописи».¹⁹ Но его пейзажи – это в основном сельские окрестности Англии в конкретно-правдивом изображении. Он впервые стал писать свои пейзажи непосредственно с натуры, что предвосхитило достижения импрессионистов. «Флэтфордская мельница» (1817) – первая из серии его работ, передающих богатство родной природы, при переходном атмосферном состоянии (от прошедшего дождя к солнцу), введены жанровые мотивы (рыбаки, лодочники, мальчишки), «Собор Солсбери из епископского сада» (1823) – он пишет этот собор много раз, в разное время года, с различных точек зрения; в этой картине собор занимает дальний план и воспринимается как организующий элемент композиции. Он, как творение рук человеческих, не воспринимается как нечто чуждое природе, он органично слит с природой и повседневной

¹⁷ Культурология. История мировой культуры: учебник / Ф.О. Айсина, И.А. Андреева, С.Д. Бородина и др.; ред. Н.О. Воскресенская. – 2-е изд., стер. – Москва: Юнити, 2015. – с.459

¹⁸ Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер. Работы // Архив [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artchive.ru/williamturner/works/p:4>

¹⁹ Джон Констебл. Работы // Gallerix [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gallerix.ru/storeroom/754970240/>

жизнью. «Телега для сена» (1821) – перебирающаяся через брод маленькой речки телега почти сливается с бурой землей с водой, в которой отражается серое небо. Множественность оттенков одного цвета образуют общую тональность картины. Э.Делакруа назвал Жд. Констебля «реформатором» пейзажной живописи.

Сложение реалистического направления в Германии запаздывает по сравнению с Францией. Немецкий реализм оказывается более половинчатым, измельченным, что находит свое объяснение в общественно-политической жизни страны. Вплоть до 1870 года Германия оставалась раздробленной.

В Германии в это время творил мастер пейзажа – Каспар Давид Фридрих (1774-1840). Его картины – горы и море под лунным светом – полны поэтической грусти, позже так восхищавшей символистов («Крест на горе», «Восход луны над морем», «Гибель Надежды»). Правда его работы больше относят к романтизму.²⁰

Даже поверхностный обзор работ художников центральной Европы, работающих в стиле реализм, позволяют сделать вывод о том, что характерной чертой реализма является национальный пейзаж. Учитывая то, что горные водопады не характерны ни для центральной части России, ни для центральной Европы, нами было обращено внимание в целом на картины по тематике пейзажа, схожей с объектом реставрации.

1.3 Тема горных водопадов в живописи

Изображение горного пейзажа во все времена пользовалось популярностью у художников. Интерпретация этой темы художниками становится очень распространённой в европейском искусстве, особенно художниками из Англии, Германии, Австрии и Швейцарии. Благодаря пейзажам таких художников, как: Франсуа Диде, Гвидо Хампе, Хвала Адольф, Хуберт Затлер, Адольф Ригер, Томас Бичем можно сделать вывод,

²⁰ Федотова, Е. Каспар Давид Фридрих. – М.: Белый город, 2002. – 69 с.

что изображение природы, а в частности горных пейзажей, было весьма популярным сюжетом в 19-20 веков. Однако тема водопадов раскрывается менее часто.

Так, Франсуа Диде (10 февраля 1802 г. Женева - 28 ноября 1877 г. Женева) – швейцарский художник-пейзажист создавал преимущественно произведения пейзажной живописи, где отображал швейцарские горные и озёрные ландшафты. Среди его работ можно отметить работы «Река Аре в Хандегге» 1854 года, «Ренхенбахский водопад». Стоит отметить, что Ренхенбахский водопад стал одним из любимых мест для пейзажа у многих художников. Например, Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер изобразил его на своей картине ещё в 1804 году. Однако, как уже было сказано выше, техника Тёрнера ближе к импрессионистской и значительно отличается от объекта исследования.

Диде имел учеников, среди которых следует назвать таких классиков швейцарской живописи, как Александр Калам, Роберт Цюнд и Шарль Жиро.

Одним из наиболее ярким представителем пейзажной живописи является швейцарский художник Александр Калам. Он повлиял на становление и популяризацию целого направления в живописи, известного как романтизированный эпический альпийский пейзаж. Направление открывало новые темы: горные массивы, суровые неприступные вершины, непроходимые лесные чащи, живописные горные озера, а также предполагала особенные творческие приемы. Калам как бы конструирует вид из разных фрагментов, идеализирует его, при этом активно включает узнаваемые всеми места. В середине 19 века к нему приходит успех, а разработанные им методы влияют на развитие жанра пейзаж в целом.²¹ Тема «водопадов» очень характерна для художника. Среди его произведений можно выделить картину «Летний Эйгер». (19 век, Швейцария) достаточно схожую по композиции и цветовым решениям с реставрируемым объектом.

²¹Национальная галерея Республики Коми [Электронный ресурс] Адрес доступа: <https://ar.culture.ru/ru/subject/vodopad>

Роберт Цюнд (3 мая 1826, Люцерн – 15 января 1909, Люцерн) – один из крупнейших швейцарских художников XIX столетия. Цюнд – замечательный пейзажист, в период с 1867 по 1877 год Цюнд создаёт несколько картин на библейские сюжеты (например, «Путь в Эммаус»). В 1882 году он заканчивает ещё один свой шедевр (начатый ещё в 1859) – «Дубовый лес». Однако несмотря на то, что учителем являлся Диде, в его работах нет горных пейзажей, как и в работах другого ученика Шарля Жиро.

Не менее популярными был Карл Швенингер-старший, австрийский художник-пейзажист, который писал крупномасштабные альпийские пейзажи. Однако его картины тяготеют больше к романтизму.

Тематика гор и водопадов широко раскрывается в работах Гвидо Хампе. Немецкий художник и пейзажист жил и работал в Германии и Швейцарии. В связи с этим основным мотивом в творчестве были изображения Швейцарских Альп, где художник проводил много времени. Однако художник работал в манере салонного романтического пейзажа. Работы художника всегда отличались виртуозностью в исполнении, классической ясностью композиции, эффектными живописными приёмами, детальной проработкой.

Тематика горного пейзажа широко раскрыта в это время у Адольфа Хвала (183 -1900) чешский художник-пейзажист. Хвала учился с 1851 года в качестве стажера в Пражской академии и в годы 1854-1855 в пейзажной школе Макса Хаусхофера. В 1864 году Хвала переехал в Вену. В течение жизни Хвала посетил Богемию, где жили его родители, Моравию, Австрию и Баварию. Качество картин Хвала сделали его одним из ведущих художников ландшафта. От романтизма, Хвала постепенно перешел на реализм, но к концу века уже изучили новые тенденции в живописи.

Фердинанд Ричард получил известность благодаря своим пейзажам Ниагарского водопада. Датский живописец XIX века вместе с семьей эмигрировал в США. Художник-пейзажист настолько впечатлился мощью

и величиим водопада, написал несколько работ. Одна из которых сейчас находится в резиденции Президента США.²²

Водопад, который можно часто видеть на картинах европейских художников XVII-XIX века, — природный объект, расположенный поблизости от Терни в Италии. Его писал француз Клод-Луи Шатле (Claude Louis Chatelet). Работа «Водопад около Терни» принесла ему большой успех в Версале, Шатле стал одним из придворных художников Марии-Антуанетты.

Единичные пейзажи водопадов можно найти у Ашиль-Этна Мишальон — французского художника-пейзажиста, у Иосиф Август Книп — голландского художника, у Томаса Хилла — американского художника XIX века, австрийского художника Георга Джанни, Моран, Томаса — американского художника британского происхождения, у австрийского художника Йозеф Тома, у Льва Львовича Каменева — русского живописца-пейзажиста, у американского художника корейского происхождения Джеймс Ли, Хаша Карла известного австрийского живописца.

Преимущественно в работах европейских художников были изображены горные массивы австрийских Альп, у американских художников любимым местом являлся Ниагарский водопад. По природе, изображенной на нашей картине, можно судить, что скорее всего картина изображает горный водопад в Альпах.

Таким образом, в результате проведенного сравнения с аналогичными композициями работе «Водопад в лесу» даёт возможность предположить, что она является копией близкой работам европейских мастеров конца 19 - начала 20 веков.

Сравнивая реставрируемое произведение с аналогами, можно отметить его сходство с работами швейцарского художника Франсуа Диде и его работы «Река Аре в Хандегге» 1854 года. Структура изображения, композиция почти полностью соответствует реставрируемому

²² Артхив [Электронный ресурс] Адрес доступа: https://artchive.ru/artists/64626~Ferdinand_Richard

произведению. Отличается только сама техника живописи. Работа Франсуа Диде очень материальна, соблюдена линейная перспектива и другие методы передачи пространства. В работе же неизвестного художника детали решены плоско и стилизованно, упущены подробности. Можно предположить, что живописец был знаком с работами Франсуа Диде и мог интерпретировать эту тему в свободной копии.

Данное предположение обосновывается также тем, что начало 20 века в России связано с бурным развитием копирования. Вызван этот процесс был тем, что в 1898 году в Петербурге открывается Русский музей Императора Александра III. С самого начала одним из важнейших направлений в его деятельности становится, как ни странно, организация процесса копирования лучших произведений из его коллекции. Также стоит упомянуть о том, что в ежегодных отчетах Русского музея, информация о количестве нарисованных копий с картин – это второй по важности показатель после количества посетителей. И этот показатель растет год от года. Так, если в течении 1901 года в Русском музее были нарисованы «всего» 608 копий, то через 10 лет, в 1910 году, их было нарисовано уже в четыре раза больше – 2301. И это – в течении только одного года. Над ними работали 759 копиистов. Как видно из Отчёта Русского музея Императора Александра III за 1910 год эта армия художников создаёт десятки повторений с одних и тех же «модных» картин. Так, например, в течении только одного 1910 года были написаны 81 копия с картины И.И. Ендогурова «Начало весны», 61 копия с картины Р.Г. Судковского «Штиль», 50 копий с картины И.К. Айвазовского «Девятый вал» и т.д. Учебное копирование также осуществляется, но по количеству оно несопоставимо с изготовлением коммерческих копий.²³

²³ Копирование произведений изобразительного искусства в Русском музее // Официальный сайт Государственного русского музея [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://restoration.rusmuseum.ru/copying-in-russian-museum.htm>

Учитывая сделанные в ходе работы выводы следует обратиться к выявлению особенностей технических отступлений от выверенных методик живописи маслом в начале 20 века.

1.4 Особенности технических отступлений от выверенных методик живописи маслом в начале 20 века

Начало 20 века связано с так называемой Второй промышленной революцией (технологическая революция), которая не могла не сказаться и на искусстве.

Наряду с ведущими отраслями промышленности, текстильной, угольной, черной металлургией, парового транспорта, и возникших новых отраслей – нефтедобычи и нефтепереработки, электроэнергетики и электротехники, электрохимии, электрометаллургии и т.д. происходили изменения и в технологиях, связанных с искусством. Так, например, в начале XX века было положено начало производству искусственных (анилиновых) красителей.²⁴

Живопись маслом также была подвержена разного рода нововведениям в технике. Прежде чем отразить особенности масляной живописи той эпохи, следует обратиться в целом к технике данного вида живописи.

Благодаря весьма тщательному изучению произведений масляной живописи и технологических особенностей основных стилистических направлений различными научными методами появилась возможность провести более строгое научное разделение этих особенностей и проследить определенную закономерность, свойственную живописи отдельных эпох, школ, отдельных мастеров. Это возможно применить как к технике живописи как методу работы красками, так и ко всему технологическому процессу создания картины. Технологические исследования позволяют

²⁴ Яковлева, Е.А. История мировой экономики: учебное пособие / Е.А. Яковлева, М.С. Агафонова. – Воронеж: Воронежская государственная лесотехническая академия, 2010. – с.59

сделать вывод о типичных признаках, свойственных каждому произведению масляной живописи, а именно: основе, грунту, рисунку, красочному слою, и путем их определения сделать выводы о времени и месте создания исследуемого произведения.

При технологическом анализе живописи картина представляет собой основу, на которой в определенном порядке расположены различные материалы, за счет которых и создается картина.

Определенным образом подготовленный материал называется основой, основы, в свою очередь, бывают деревянными, металлическими, бумажными, также используется стекло, камень, и, разумеется, холст. Как правило, основа покрывается грунтом, что позволяет подготовить поверхность к дальнейшему использованию.

Для лучшего сцепления основы с грунтовым покрытием наносят промежуточный слой, приготовленный из клея, который способствует устранению лишней всасывающей способности основы. Помимо этого, грунт также покрывают слоем краски, называемым имприматурой (о ней подробнее будет сказано дальше), так как белый цвет грунта используется редко. Цвет грунтового покрытия напрямую влияет на живописное произведение в целом.

Второй по важности слой картины – живописный. Самый нижний красочный слой называется подмалевком, но только в тех случаях, когда он является подготовительным этапом для последующих слоев. Связующее масло красок определяет технику живописи.

Третий слой – покрывной слой или лак – делится на лаки смоляные, масляно-смоляные, синтетические, эфи́ро-целлюлозные, белковые, а по роду растворителя на скипидарные, спиртовые, ацетоновые, водные и эмульсионные.²⁵

²⁵ Реставрационные материалы: курс лекций / Т. С. Федосеева [и др.]; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. – Москва: Индрик, 2016. – 231 с.

Таким образом, живописное произведение представляет собой сложную структуру, содержащую в себе большое количество различных по характеру веществ. Со временем произведения живописи претерпевают изменения, связанные с физическими или химическими факторами, а так как все слои тесно связаны между собой, то изменения в одном из слоев неизбежно ведет к изменениям и в других слоях произведения. Так, трещины, образовавшиеся в грунтовом покрытии, распространяются также и на красочный и лаковые слои.

Большая часть веществ, из которых состоит картина, растительного или животного происхождения, поэтому они особенно подвержены перепадам температуры и влажностного режима.

Красочный слой необходимо покрывать тонким слоем лака для защиты от влаги и пыли. Наиболее пригодными для этих целей считаются лаки из природных смол.²⁶

Устойчивость к окислению также является одним из важных факторов сохранности живописи. Соответственно, клеевые грунты более стойкие по сравнению с меловыми, так как медленнее окисляются.

Таким образом, только если все слои картины были выполнены с соблюдением техники и технологии живописи и представлять собой уравновешенное единое целое, можно ожидать, что картина будет устойчива во времени.

Существует две основных техники живописи: техника «alla prima», когда произведение может быть закончено в один прием, либо до того, как высыхают краски, и живопись в несколько приемов, когда каждый последующий слой наносится поверх уже высохшего.

Живопись в технике «алла прима» с технической точки зрения является лучшим вариантом, т.к. живопись состоит из одного слоя, кроме того, если слой живописи не слишком толстый, это способствует нормальному высыханию без появления трещин и с сохранением яркости

²⁶ Киплик Д. И. Техника живописи. М.: Сварог, 1998. — 504 с.:

красок. Однако, данный метод далеко не всегда является главной задумкой художника.

Для данной техники наиболее подходящими являются грунты светлых оттенков, либо же белые. Зачастую для живописи в данной технике не требуется точный рисунок, и художник может сразу приступить в работе красками.

Для того, чтобы закончить живопись до момента высыхания красок, применяют различные меры, одни из которых – подбор медленно сохнущих красок (например, цинковые взамен свинцовых), обращают большое внимание на связующее красок. Чаще используют маковое, ореховое и подсолнечное масла, т.к. они дольше высыхают. Иногда применяется гвоздичное масло, однако существует информация, что в больших количествах оно может нанести вред живописному произведению. Помимо этого, в промежутках, когда работа не ведется, произведение можно содержать в холодных помещениях с ограниченным доступом воздуха, что также замедляет процесс высыхания красок. И хотя эти меры весьма эффективны, они не всегда могут применяться, например, ввиду большого размера произведения.

При написании работы в технике «алла прима»²⁷, важно понимать, что главной задачей является воспроизведение красками форму предметов, свет и тени не разделяя работу на отдельные этапы. Дополнительно усложняет работу тот момент, что все это нужно закончить до момента высыхания красок.

Живопись можно вести по-разному, например, применяя полугустые краски и не перемешивая их, нанося самые яркие и светлые краски в последний момент, делая их особенно пастозными. Не следует добавлять в краски из тюбика масла, т.е. нужно начинать работать ими в той консистенции, в которой они есть. Следует отметить, что с черными пигментами нужно быть особенно внимательным, не стоит наносить их

²⁷ Штаничева, Н.С. Живопись / Н. С. Штаничева, В. И. Денисенко; Кубанский гос. ун-т. – Москва: Академический проект, 2009. – с.26

очень толстым слоем, иначе краски, нанесенные поверх них, станут грязного оттенка.

Излишек краски при необходимости можно снять мастихином или шпателем, либо же бумагой, которая вбирает в себя лишнюю краску.

Еще одна техника – лессировочная или же просто лессировки - это метод, при котором каждый последующий тонкий прозрачный слой краски наносится уже поверх высохшего слоя, что позволяет получить разнообразные оттенки, лучше передать глубину цветов. Еще одно достоинство данной техники – это просвечивание слоев, что позволяет произведениям выглядеть прозрачнее, теням – глубже, а краскам насыщеннее.

Практически все краски можно применять для лессировок либо прозрачных, либо полупрозрачных. Прозрачные лессировки влияют на тон нижележащих слоев, делая их более «густыми» и прозрачными, полупрозрачные же могут в значительной степени изменить детальность подмалевка.

С помощью лессировочной техники можно продолжить или закончить практически любое произведение, но наилучшим вариантом будет работа по специально подготовленному для работы подмалевке.

Следует отметить, что при работе в лессировочной технике, используются жирные масла, масляные лаки для разжижения красок, лессировать можно как «чистыми» красками, так и их смешанными оттенками, лессировки применяются как для придания яркости тону, так и для того, чтобы приглушить фрагменты живописи. Также важно, что светлые лессировки должны наноситься на светлый подмалевок, соответственно, темные – на темный подмалевок. Не существует какого-то определенного количества допустимых лессировок: можно наносить каждый последующий слой на предыдущий много раз.

Необходимо обязательно просушивать лессировки, как и следить за тем, чтобы не было слишком много масла в составе краски (это может привести к потемнению живописи). Шероховатый подмалевок следует

немного зашлифовать, т.к. лессировки лучше ложатся на гладкую поверхность.

Благодаря живописи лессировочной техникой, картины приобретают невероятную насыщенность, яркость красок. В силу своей характеристики, лессировки довольно сильно поглощают свет, поэтому для картин, написанных в данной технике, требуется больше освещения, чем для корпусной живописи.

Также, следует отметить, что тона за счет лессировок выступают вперед, поэтому небо, к примеру, лессировками не пишут.

Полулессировки представляют собой краски, которые наносят тонкими полупрозрачными слоями. Светлые полупрозрачные краски, если наносить их на темные поверхности, дают тона с холодными оттенками. Мастера старых школ наносили полупрозрачные светлые краски на темный коричневатый грунт, за счет чего и создавались переходные полутона.²⁸

Подмалевок – самый первый слой живописи, именно на него ложатся все последующие слои. Именно благодаря ему появляется возможность приступить к дальнейшим пропискам, причем в короткие сроки. Рекомендуется использовать клеевой и полуклеевой грунты, т.к. благодаря им уменьшается количество масляных наслоений, что благоприятно влияет на сохранность произведения.

Одним их наиболее часто используемых способов подмалевка в живописи является способ «в протирку» красками, разжижая их при этом эфирными маслами, скипидаром.

Главная цель подмалевка – обозначить формы, тон и общий колорит картины, что значительно облегчает работу в дальнейшем. Сохнет подмалевок очень быстро за счет своего тонкого слоя, пастозный подмалевок обычно наносят реже.

Из-за частичного поглощения связующего грунтом краскам свойственно немного темнеть со временем, исключением является

²⁸ Соун, Хэйзел. Научиться писать маслом быстро / Хэйзел Соун; перевод с английского Натальи Томашевской. – Москва: КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2019. – 111 с.

масляный подмалевок на эмульсионном грунте – на них краски не меняют своего тона.

Подмалевок нужно наносить так, чтобы в дальнейшем он способствовал упрощению всех дальнейших прописок. Стоит отметить, что при нанесении темных оттенков поверх темных достигается утепление тона краски, при нанесении теплых на холодные – усиление холодных. Ко второй стадии работы можно приступать только после просыхания первого - подмалевка.

Непосредственно перед самым письмом следует обработать подмалевок межслойным лаком, что способствует лучшему сцеплению слоев произведения между собой. В противном случае, верхние слои живописи могут со временем осыпаться. Помимо этого, важно отметить, что недопустимо наслаивать слишком много слоев краски друг на друга, пока не просох нижележащий слой.

Помимо этого, не стоит наносить слои краски толстым слоем, в особенности краски, которые содержат в себе много масла. По возможности следует использовать умеренно втягивающие в себя масло грунты.

Техника масляной живописи играет, пожалуй, самую важную роль в процессе создания живописного произведения, поэтому художнику-реставратору необходимо понимать, какие причины способствовали разрушению памятника, какие причины спровоцировали его повреждения и как их можно устранить. Особое влияние следует уделить особенностям техники живописи в определенное время.

Так, например, художники эпохи Возрождения искали новые способы, которые позволили бы им сделать краски более пластичными, яркими и приятными в работе, что у них и получилось. Соединяя пигменты с каким-либо из высыхающих растительных масел, они получали краску, которая отвечала их требованиям: краска получалась мягкой и удобной в использовании. Также ее плюсом был более долгий процесс высыхания.

Многие столетия спустя неизменным остался главный признак живописной техники – это связующее краски, от которого и зависят процессы старения и разрушения масляной краски.

Связующие – это масла, которые образуют твердую труднорастворимую пленку. Масляная краска начинает стареть именно из-за него, т.к. со временем молекулы масла начинают окисляться, что и приводит к изменению ее веса, объема и что в дальнейшем непосредственно влияет на сам пигмент, который был замешан с маслом.

Произведения, которые были написаны с соблюдением технологических норм, будут стареть медленнее, их цветовая гамма со временем будет искажаться менее активно, чем использование красок, выбранных необдуманно. Таким образом, если художник хорошо владеет знаниями о свойствах материалов, избегая грубых технологических нарушений, то произведение затрагивает только процесс естественного старения, хотя срок этого процесса для каждого произведения различен.

Прежде чем приступить к написанию картины, художник должен выбрать основу (это может быть дерево, металл, холст бумага или картон), которая наиболее подходит для его целей. Краски наносятся на грунт – специальная «прослойка» между красками и основой. Чаще всего, законченную картину покрывают сверху лаком, который придает картине еще большую глубину, а также создаёт защитный слой.

Таким образом, живописное произведение представляет собой многослойную структуру, которые связаны между собой, а на её качество влияют многие элементы.

18-19 века ознаменовались тем, что многие составляющие картин стали изменяться в связи с развитием промышленности. Так изготовлением грунтов начали заниматься фабрики, которые старались упростить процесс нанесения. В 19 веке грунт становится белым, связующее – масляным. С середины 19 века начали производить грунтованные холсты, чаще всего масляные. Продавались они либо натянутыми на подрамники, либо свернутыми в рулон и часто верхние слои грунта были не до конца

просохшими. Это было чревато тем, что живописный слой, нанесенный на такие холсты, имел плохую адгезию с основой, что в дальнейшем способствовало осыпям и отслаиваниям отдельных фрагментов.

Отмечено, что на некоторых произведениях великих русских художников (И. Репина, В. Сурикова, И. Левитана и других) происходит крайне опасное разрушение: слой живописи утратил прочную связь с грунтом. Картины требуют повсеместного укрепления и абсолютного покоя, а в некоторых случаях – дублирования²⁹. Незначительные деформации или сотрясения основы вызывают отслоение фрагментов красочного слоя живописи от поверхности грунта. Причиной такого опасного разрушения послужили плотность и непроницаемость масляных грунтов, и особенно грунтов немецкой фирмы «Цвирлих», которыми широко пользовались русские художники XIX века.³⁰

С появлением грунтов фабричного производства общепринятыми стали белые грунты,готавливаемые на свинцовых масляных белилах. Согласно сохранившимся каталогам известно, что московская фабрика Фридлендера выпускала исключительно масляные грунты на холсте до конца XIX века и в большинстве масляные в начале XX века. С конца XIX века, как указывают А. В. Маковский³¹ и Ф. И. Рерберг³², появились в продаже и иные впитывающие гипсовые и полугипсовые грунты клеевого и эмульсионного состава, производства иностранных фирм или чаще кустарного изготовления.

Таким образом, можно утверждать, что подавляющее большинство произведений масляной живописи на холсте с первых ее шагов (XV век) и до начала XX века было исполнено на масляных или полумасляных грунтах. С начала XX века и до наших дней применение их также имеет место, но

²⁹ Дублирование – наклеивание картины на новый холст

³⁰ Девятов, М. М. Сохранность произведений масляной живописи на холсте как результат зависимости между техническими приемами работы художника и особенностями состава грунтов: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. - Ленинград, 1967. – 305 с.

³¹ Маковский, А. В. Опыт живописи масляными красками». Искусство для всех, т. 8 - 9. – Петроград: Изд-во Благо. – 1918

³² Рерберг, Ф. И. Художник о красках / Ф. И. Рерберг. – Москва; Ленинград: Изогиз, 1932. – 193 с.

уже в сильно ограниченных масштабах, так как использование данных грунтов по мнению многих художников того времени отрицательно сказывалось на дальнейшей сохранности живописи. При этом огромное количество произведений живописи периода ее расцвета в Италии, Испании, Нидерландах, Германии, России, исполненных на указанных грунтах, имеет великолепную сохранность. Кроме того, некоторые современные художники и поныне используют масляные и полумасляные грунты, причем сохранность произведений их достаточно хорошая. Вместе с тем в литературе имеют место очень серьезные возражения против применения масляных грунтов для масляной живописи. Возражения эти опираются не только на теоретические соображения, но и на многие конкретные примеры плохой сохранности произведений живописи на масляных грунтах главным образом конца XIX века.

Разрушения на масляных грунтах (особенно типа «слабая связь красочного слоя с грунтом»), как показывает анализ материалов сохранности, не является одинаково типичным и равно распространенным для всего периода истории масляной живописи. Типичным и более или менее распространенным он становится лишь в период конца XIX и начала XX веков^{33 34 35}. А. Н. Лужецкая³⁶, анализируя технику живописи русских художников этого периода (конец XIX века), пишет, что упрощение техники (отказ от лессировок и прозрачности тонов, применение цельных не разжиженных какими-либо лаками или маслами красок) было связано со стремлением художников к полуматовой или матовой живописи и что именно это пагубно отразилось на прочности картин: сухие масляные краски плохо держатся на масляных грунтах. Поэтому подобный вид

³³ Рыбников, А. А. Техника масляной живописи / А. Рыбников. – Москва; Ленинград: Искусство, 1937 (Ленинград: тип. арт. "Сов. печатник"). – 219 с.

³⁴ Кроль, А. Е. Огюст Ренуар: Жизнь и творчество: По материалам Фоски, Моклера и Мейер-Греффа / А. Кроль. – Москва: Изд-во АХР, 1929 ("Мосполиграф", 14-я тип.). – 44 с.

³⁵ Мастера искусства об искусстве: [избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов]: [в 7 т.] / [под общ. ред. А. А. Губера и др.]. – Москва: [Искусство], Т. 3: XVII-XVIII века: Пер. / Под ред. А. А. Губера и В. Н. Гращенкова. – 1967. – 503 с.

³⁶ Лужецкая, А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. – Москва: Искусство, 1965. – 290 с.

разрушения, скорее всего следует связывать не столько с какими-либо недостатками данного вида грунтов, сколько с изменениями в технике живописи и составе связующих материалов, так или иначе применяемых художником в процессе работы.

Широкое стремление к матовой живописи с конца XIX века приводит к распространению клеевых грунтов. Клеевые грунты в конце XIX века, как правило, авторские, тогда как масляные грунты были фабричного изготовления.

Эстетическая сторона вопроса сводилась, главным образом, к поискам средств для получения матовой или полуматовой поверхности картины, часто в сочетании с довольно пастозным, фактурно-выраженным письмом густой неразжиженной или, как это часто называли, «сухой» краской, в противоположность манере письма многих художников середины XVIII века, где гладкий и блестящий красочный слой часто несет признаки излишнего содержания масел низкого качества. В это время наблюдается все большее тяготение художников к поискам большей декоративности и монументальности живописного языка. Художники все чаще обращаются к клеевым и особенно темперным краскам, пастели, то есть к материалам, обеспечивающим матовую или полуматовую поверхности живописи и не подверженным порокам масляной живописи. Сохраняя приверженность к очень удобному материалу – масляным краскам, художники в то же время стремились приблизить масляную живопись, вернее наделить ее некоторыми чертами темперной живописи. Широкое применение тянущих или, как их часто называют – адсорбирующих грунтов (впитывающих в себя масло из красок), и было одним из таких средств, способствующих, в частности, и снижению блеска в красочном слое ^{37 38}). Для этой же цели применялся и ряд других средств: работа чистой, неразжиженной красочной пастой из тубы, введение в краски воска (но вместо смол); различных

³⁷ Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – 6-е изд. – Москва; Ленинград: Искусство, 1950 (Москва: 20-я тип. Союзполиграфпрома). – 504 с.

³⁸ Лужецкая, А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. – Москва: Искусство, 1965. – 290 с.

восковых эмульсий или специальных составов типа «Глютень», повышающих матовость красочного слоя.

Все это говорит о сознательном и целенаправленном стремлении художников. Но это только эстетическая сторона вопроса. Очевидно, что эстетические поиски не могли не увязываться с технической или технологической стороной дела, то есть с проблемой сохранности живописи при новых задачах и приемах работы художника. И в этом отношении свойства адсорбирующих грунтов приобретают большое значение.

Таким образом, другая причинная сторона распространения впитывающих грунтов была связана и с поисками средств оздоровления техники живописи, пристальный интерес к которой в конце XIX века широко распространяется как в среде художников, так и среди ученых химиков.

Это сказалось также на том, что в 80-е годы XIX века в живописи стали использовать цинковые белила (появились ещё в XVIII в.). Применение цинковых белил стало важным этапом в истории развития техники живописи, так как эти белила дали художникам не только насыщенную белую краску, но и возможность получать чистые разбелы других красок, к тому же не темнеющих в дальнейшем от сероводорода и сернистых газов, к чему склонны краски, смешанные со свинцовыми белилами. Технологическая экспертиза живописи XX в. сегодня практически игнорирует идентификацию связующих или выдает о нем сведения, не несущие никакой информации (хотя это не совсем верный подход)³⁹, но то, что цинковые белила характерны именно для картин конца XIX-XX веков, является подтвержденным фактом.

В конце XIX века значительно расширяется цветовой спектр красок.

В 1804 г. удалось разработать рецептуру синей кобальтовой краски, обладающей всеми необходимыми для живописи свойствами. В 50-е годы

³⁹ Гренберг, Ю. И. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок / Ю. Гренберг, С. Писарева. – Москва: Зеркало мира, 2010 (Москва: Типография "Новости"). – 192 с.

XIX в. открыт кобальт фиолетовый, в конце XIX в. — зеленая кобальтовая краска.

В 1827 г. химику Гемэ удалось найти искусственный способ приготовления ультрамарина (ультрамарин гмелин), а через год он обнародовал свое открытие, и очень скоро технический метод добывания краски стал основой промышленного производства ультрамарина. Большим событием в красочной промышленности считается получение в 1868 г. из антрацита ализарина и многих других красителей, в числе которых был искусственный краплак. Во второй половине XIX в. появились такие краски, как кобальт зеленый светлый и темный, марганцевая фиолетовая и др. С 1912 г. в живописи начинает применяться кадмий красный. Большинство картин приобретают данные оттенки так как начинается промышленное производство данных красок.

Для живописи 20-го века характерным становится также и то, что появляются новые синтетические материалы, которые также активно используются в работе художниками.

В итоге изменения, происходившие в составе связующих материалов масляных красок и в технологических приемах живописи, отразились на взаимодействии между отдельными слоями красок, в частности, на характере и прочности сцепления между ними. Проблема адгезии в многослойной масляной живописи затрагивает широкий круг вопросов самой техники многослойной масляной живописи, а также остро поднимает вопрос о сохранности и методах реставрации картин того времени.

Процессы старения являются естественными для всех видов памятников, но эти изменения рано или поздно приводят к неизбежному нарушению всех связей между слоями. Картина со временем становится хрупкой, основа теряет свою эластичность, краски могут осыпаться, а лак — желтеет.⁴⁰

⁴⁰ Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Изд. 2-е. — М.: Индрик, 2017. — 136 с.;

Перед тем, как приступить к реставрационным работам, специалист должен установить причины, по которым произошли те или иные изменения. Их можно разделить на несколько основных групп:

1. Повреждения, вызванные процессами естественного старения, что объясняется изменением физико-механических свойств материалов картины под воздействием таких факторов, как: свет, влажность воздуха и температура, в которой находился экспонат;
2. Повреждения, вызванные нарушениями техники и технологии живописи;
3. Повреждения, вызванные несоблюдением норм хранения, резкими перепадами температурно-влажностного режима;
4. Повреждения, вызванные стихийными бедствиями, такие как наводнения, пожары, землетрясения и пр.;
5. Вандализм также является одной из причин разрушения или нарушения сохранности памятника;
6. Повреждения, вызванные плохой реставрацией, при которой применялись методы, не подходящие произведению.

Глава 2. Реставрационный паспорт

Год поступления	Вид памятника	№ по книге поступления
2020	1	Г-12

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ПАСПОРТ РЕСТАВРАЦИИ ПАМЯТНИКА ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ (движимого)

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт «Полярная Академия»
наименование учреждения, проводящего реставрацию

КАФЕДРА РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

наименование отдела

I. Типологическая принадлежность памятника

Вид памятников	Памятник и изобразит. иск-ва	Памятник и прикладно го и декоратив н. иск-ва	Археолог ич. памятники	Документ. памятники	Прочие памятники истории и культуры
Картина маслом	<u>1</u>	2	3	4	5

II. МЕСТО постоянного хранения, владельца п-ка: частная коллекция

III. КАТАЛОЖНЫЕ ДАННЫЕ о памятнике	Примечание, уточнения
Наименование: «Водопад в лесу»	
Автор: неизвестный художник	
Время создания: 20век, 1935 год	
Материал, основа: холст, подрамник отсутствует	
Техника исполнения: холст\масло	
Размеры: 57.4 x 82.4 см	

IV. ОСНОВАНИЕ для реставрации

Решение реставрационного совета о передаче памятника изобразительного искусства в реставрацию, для проведения консервационных и реставрационных мероприятий.

Памятник передан в реставрацию: «29» сентября 2020 года. Акт о передаче № Г-12.

V. ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ИСТОРИИ ПАМЯТНИКА, условиям хранения, предшествовавшим реставрации и исследованиям, с указанием источника сведений: Картина находится в частной коллекции. Сведений о предыдущих реставрациях нет. На картине изображена гористая местность с водопадом в лесу. Копия, согласно надписи внизу, была выполнена в 1935 году. В центре изображен водопад, на заднем плане мы видим горы, у верхушек которых клубятся облака, по краям – ели. Общая тональность произведения темная, написана преимущественно красками зеленых, голубых оттенков, с использованием контрастных цветов – желтой и белил – для изображения светлых участков неба, водопада и травы. В нижней части картины стоит подпись, принадлежащая художнику, но установить с какой картины была сделана копия не удалось (на данный момент).

Тем не менее, можно сказать, что данный сюжет является не новым среди художников. При поиске оригинала были найдены произведения довольно схожие по композиции и цветовому решению.

Изображение горного пейзажа во все времена пользовалось популярностью у художников. Интерпретация этой темы художниками становится очень распространённой в европейском искусстве, особенно художниками из Англии, Германии, Австрии и Швейцарии.

Одним из наиболее ярким представителем пейзажной живописи является швейцарский художник Александр Калам. Эпические, в основном альпийские пейзажи Калама сделали его чрезвычайно популярным в XIX

веке и оказали значительное влияние на дальнейшее развитие пейзажного жанра.

Не менее популярными был Карл Швенингер-старший, австрийский художник-пейзажист. Писал крупномасштабные альпийские пейзажи.

Благодаря пейзажам таких художников, как: Франсуа Диде, Гвидо Хампе, Хвала Адольф, Хуберт Затлер, Адольф Ригер, Томас Бичем можно сделать вывод, что изображение природы, а в частности горных пейзажей, было весьма популярным сюжетом в 19-20 века.

Сравнивая реставрируемое произведения с аналогами, можно отметить его сходство с работой швейцарского художника Франсуа Диде и его работы «Река Аре в Хандегге» 1854 года. Структура изображения, композиция почти полностью соответствует реставрируемому произведению. Отличается только сама техника живописи. Работа Франсуа Диде очень материальна, соблюдена линейная перспектива и другие методы передачи пространства. В работе же неизвестного художника детали решены плоско и стилизованно, упущены подробности. Можно предположить, что живописец был знаком с работами Франсуа Диде и мог интерпретировать эту тему в свободной копии.

VI. Состояние памятника при поступлении в реставрацию

а) по визуальным наблюдениям:

Основа:

Холст:

Холст льняной, серо-бежевого цвета, тонкий, полотняного плетения, мелкозернистый 14x13 нитей на 1 кв.см., плотный, с большим количеством узлов. Нити холста по краям утратили механическую прочность (обветшали), наблюдаются их расслоение и осыпи. В целом состояние основы удовлетворительное.

Деформации холста.

1. Общая волнообразная деформация основы.
2. Выпуклые и вогнутые деформации по всей поверхности основы.
3. Многочисленные продольные деформации неправильной формы, свидетельствующие предположительно о том, что картина хранилась свернутой в рулон неправильной формы живописью вовнутрь.

Повреждения механического характера.

1. Прорывы:

- По нижнему краю картины в левом углу присутствуют, предположительно, 4 круглых гвоздевых отверстия, возможно, следы крепления холста к подрамнику, с утратами части нитей. Ширина отверстий от 0,2 до 0,6 см.
- 2 круглых отверстия по центру картины у кромки размером 0,2х 0,2 см.
- Прорыв на расстоянии 33 см от левого края и 11,5 см снизу 0,2х0,5 см.
- Гвоздевое отверстие 0,8х0,5 см в левом верхнем углу с утратой нитей холста.
- Горизонтальный прорыв 2 см длиной без утраты холста в правой верхней части изображения на расстоянии 5,5 см от верха.
- 2 гвоздевых отверстия в правом верхнем углу размером 0,4х0,8 см.
- 4 гвоздевых отверстия в нижнем правом углу размером 0,5х0,3 см и 0,1х0,7 см соответственно.

2. Проколы:

- Прокол над изображением левого камня 0,2х0,3 см.

С тыльной стороны холст сильно загрязнен и запылен, покрыт краской мятного цвета, предположительно, масляной. Присутствует мушиный засид, следы ржавчины, затеки грунта на тыльную сторону по краям. Тыльная сторона картины покрывалась краской находясь в подрамнике.

Кромки.

Кромки холста были закреплены на подрамнике при помощи гвоздей, поржавевших со временем (вокруг отверстий ржавчина, впитавшаяся в холст). Ширина кромок различна: от 0,2 до 2 см. Местами части кромок утрачены, например, нижний правый угол. С лицевой стороны покрыты краской, которая впиталась в структуру холста, предположительно масло. Краска матовая, нанесена толстым слоем в несколько слоев и проникла глубоко в структуру холста. Кромки потеряли свои механические свойства и осыпаются по краям.

Повреждения механического характера:

1. 8 круглых гвоздевых отверстий на левой кромке на расстоянии от 6 до 10 см размерами 0,6х0,7 см с утратой холста.
2. 13 круглых гвоздевых отверстий на верхней кромке, расстояние между отверстиями различно.
3. 8 рваных гвоздевых отверстий на правой кромке, нижняя часть кромки, 7,5 см длиной, утрачена.
4. 12 гвоздевых рваных отверстий неоднородной формы на различном друг от друга расстоянии по всей нижней кромке, часть кромки утрачена.

Грунт.

Грунт предположительно клее-меловой, молочного цвета. Связь с основой удовлетворительная, по всей поверхности присутствует жесткий кракелюр с приподнятостью краев. Структура кракелюра различна: присутствует как кракелюр среднесетчатого, так крупносетчатого характера. Утраты грунта соответствуют утратам основы. Грунт на кромках отсутствует.

Утраты грунта:

1. Утрата грунта справа в верхней части изображения на расстоянии 2,5 см от края размером 1х1,5 см
2. Две утраты грунта слева снизу в углу размером 0,5х0,6 см и 0,7х0,7 см
3. Утрата грунта по центру снизу у кромки 0,6 см на расстоянии 2 см от края.
4. Частичные утраты грунта по периметру картины на загибах кромок.

Живописный слой.

Живопись масляная, написана в несколько слоев, укывистая, плотная. Красочный слой местами тонкий, местами плотный, фактурный, пастозный (изображение травы на переднем плане, ветки деревьев, водопад). Более тонким слоем краски нанесены на изображении неба. Практически по всей поверхности произведения утраты красочного слоя соответствуют утратам грунта.

Связь красочного слоя и грунта удовлетворительная. Присутствуют осыпи в местах соприкосновения с рамой. В местах с фактурной живописью присутствуют потертости и сколы.

Кромки:

Живописный слой на кромках отсутствует.

По периметру в местах загиба на кромки присутствуют осыпи разных размеров до холста. Кромки покрыты краской мятного цвета, предположительно, масляной.

Дефекты красочного слоя:

1. Царапины красочного слоя до грунта:

- в верхней части справа на расстоянии 5,5 см от верхнего края.

2. Осыпи красочного слоя:

- осыпь красочного слоя внизу картины под изображением левого камня от 0,2 см до 1,5 см шириной.

- осыпь справа сверху на расстоянии 3,5 см от края 2 см длиной и 4,5 см шириной.

- многочисленные мелкие осыпи в верхней части картины.

3. Потертости красочного слоя:

- по краю загиба кромок

- Потертость красочного слоя слева на расстоянии 15 см от левого края у изображения ели.

4. Расслоения красочного слоя на изображении водопада (у скалы) размером 0,4х1,1 см.

Покрывной слой.

На картине присутствует неравномерный, сильно пожелтевший и потемневший слой лака. Картина покрывалась лаком находясь в раме, т.к. он отсутствует по периметру прилегания рамы к холсту на расстоянии 2 см от края. Лак неоднороден, на поверхности картины имеет разную толщину, нанесен с разводами и заплывами. Наблюдаются участки с его деструкцией (побелением), особенно в центральной части изображения на изображении гор. Присутствуют потертости покрывного слоя по приподняностям грунтового кракелюра. Возможно, лак был нанесен поверх уже утраченных фрагментов живописи.

Загрязнения.

Общее сильное пылевое загрязнение, мушиный засид, пятна ржавчины, краски, подтеки (с тыльной стороны). Следы золотой и серебряной краски по всему периметру (на стыке) картины с рамой.

Дополнение от 05.12.2020:

После снятия профилактической заклейки были обнаружены:

1. осыпи красочного слоя неравномерного характера на изображении ели справа от края;
2. Осыпи красочного слоя неравномерного характера в центральной части на изображении гор 4 см длиной 2 см шириной и 5 см длиной и 2 см шириной;
3. Потертости красочного слоя 2 см шириной на изображении водопада;
4. Потертости красочного слоя в правой части картины в местах прилегания подрамника 2 см шириной и 6 м длиной;
5. Следы масляной краски мятного цвета, идентичной краске на кромках и тыльной стороне, на изображении травы снизу;
6. Скол красочного слоя на изображении реки в центральной части изображения 1 см длиной и 0,5 см шириной.

б) по данным лабораторных исследований:

п/п	Цель и вид исследования	Описание и результат исследования	Место хранения, № и дата заключения	Исполнитель, должность (ф.и.о.)
Физико-оптические исследования в бинокулярный микроскоп с фотофиксацией.				
1.	Исследование структуры грунта. 1. Участок механического повреждения на левой кромке. 2. Участок механического повреждения в нижнем правом углу под подписью. 3. Участок с осыпью красочного слоя до грунта под изображением левого камня.	На участках механического повреждения с осыпью до грунта просматривается: - Грунт белого цвета, поверхность его неоднородная, структура рыхлая, впитавшая в себя большое кол-во связующего масляной краски, либо была покрыта лаком поверх уже утраченных фрагментов, т.к. некоторые фрагменты грунта отличаются от основного.	Реставрационная мастерская кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ 10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ

		- Характеристики грунта данного фрагмента идентичны грунту, исследуемому на предыдущем участке произведения. - Исследования данных участков позволяют предположить, что картина была покрыта лаком, когда на ней уже имелись механические повреждения. Заключение: Разрушена структура грунта из-за утраты связующего. Связь между слоями холста, грунта и красочного слоя удовлетворительная.		
2.	Исследование шероховатостей грунта. 1. Участок неба в левом верхнем углу (7 см от левого края, 11 см от верхнего). 2. Участок сверху по центру на расстоянии 5 см от края.	На исследуемых участках видны: - Глубокий жесткий грунтовый кракелюр с приподнятиями краев. - Потертости красочного слоя по выступающим частицам грунта. - Неравномерный слой лака с затеками. - Общее сильное пылевое загрязнение. - Характеристики грунта данного фрагмента идентичны грунту, исследуемому на предыдущем	10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ

		участке произведения. Заключение: Наполнитель грунта мелко тёртый, однородный. Структура наполнителя идентична по всей поверхности, однако структура грунта в местах с осыпями отличается от ранее исследованных участков грунта в местах механических повреждений, темнее по цвету, возможно была покрыта лаком.		
3.	Исследование грунтового кракелюра на изображении неба.	На исследуемых участках видны: - Грунтовый кракелюр с приподнятыми краями. Общее сильное пылевое загрязнение. - Неоднородная структура лака с большим количеством загрязнений (в фактуре поверхности), вкраплений коричневого цвета. Цвет лака неоднороден: от светло-жёлтого до темно-коричневого. Заключение: 1. Крупносетчатый жесткий грунтовый кракелюр присутствует практически по всей картине, особенно в	10.10.2020 г.	Казыхано ва Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрац ии живописи » РГГМУ

		местах, где красочный слой нанесен более толстым слоем. 2. Различия лака по цвету может указывать на то, что произведение покрывалось лаком несколько раз с длинной периодичностью во времени.		
4.	Исследования прорывов. 1. Участок круглого прорыва с утратой холста в левом верхнем углу у кромки. 2. Прорыв механического характера на изображении неба в правой части картины 2 см длиной.	На исследуемых участках видны: - Края прорыва темно-коричневого цвета, присутствует ржавчина. На исследуемом участке видны: - Деструкция нитей холста. - Грунт белого цвета. - Края прорыва загнуты на тыльную сторону. - Растрескивание грунта и красочного слоя механического характера. - Утраты грунта и красочно слоя. Заключение: Разрушение структуры холста и грунта в результате и механического воздействия. На исследуемом участке видны: - Деструкция нитей холста. - Осыпь грунта до основы. - Общее пылевое загрязнение. - Неравномерное лаковое покрытие.	10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ

5.	Исследование красочного слоя. 1. Участок на изображении воды справа под камнем 2. Исследования красочного слоя участка на изображении под левым камнем внизу 3. Исследования красочного слоя справа у кромки на расстоянии 15 см сверху и 2 см справа 4. Исследование участков живописи справа и снизу на стыках с рамой	На исследуемом участке видны: - Красочный слой зелено-голубого цвета, в светах поверхность фактурная, с большим количеством белил. На исследуемом участке видны: - Среднесетчатый грунтовый кракелюр. - Обильные загрязнения в лаковом слое коричневого цвета. - Обильные загрязнения в лаковом слое коричневого цвета. - Видна фактура авторского мазка. - Проглядывается грунтовый кракелюр. На исследуемых участках видны: - В осыпи красочного слоя и грунта до основы. - Мелкие частички грунта, оставшиеся на основе. - Просматривается грунт бежевого цвета. - Авторская фактура мазка. - Общее пылевое загрязнение. - Присутствует краска серебряного цвета, предположительно,	10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ
----	---	--	---------------	---

		отпечатавшаяся от рамы. - Краска золотого цвета, предположительно, оставшаяся в месте соприкосновения с рамой. На исследуемых участках видны: - Мелкосетчатый кракелюр красочного слоя и грунта. - Слой грязно-коричневого лака неоднородной структуры с затеками и потертостями по выступающим частям. Заключение: В результате ранее проведенных исследований и обнаружения можно предположить, что деструкция красочного слоя вызвана неправильным способом хранения и отсутствия подрамника, в неподходящем температурно-влажностном режиме.		
6.	Исследование структуры красочного слоя в фоновых участках. 1. Участок красочного слоя в левом верхнем углу на изображении неба	На исследуемых участках видны: - Мелкосетчатый кракелюр красочного слоя и грунта. - Слой грязно-коричневого лака неоднородной структуры с затеками и	10.10.2020 г.	Казыхано ва Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ

		потертостями по выступающим частям.		
7.	Исследования покрывного слоя.	- Слой грязно-коричневого лака неоднородной структуры с затеками и потертостями по выступающим частям. - Обильные загрязнения в лаковом слое коричневого цвета. - Заключение: Лак неоднороден, на поверхности картины имеет разную толщину, нанесен с разводами и заплывами. Наблюдаются участки с его деструкцией (побелением), особенно в центральной части изображения на изображении гор. Присутствуют потертости покрывного слоя по приподняностям грунтового кракелюра. Возможно, лак был нанесен поверх уже утраченных фрагментов живописи.	10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ
8.	Исследования тыльной стороны.	- Обильные пылевые загрязнения холста. - Холст покрыт масляной краской мятного цвета. - Краска проникла глубоко в структуру холста.	10.10.2020 г.	Казыханова Г.Т. студент VI курса кафедры «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ

--	--	--	--	--

Физико-химические исследования.			
В данной работе для анализа материалов исследовались следующие характеристики: качественный состав минеральных и органических составляющих красочных и покровных слоев. Состав волокон холста. Для анализа использованы следующие методы исследования: 1. Микроскопия в отраженном неполяризованном свете (увеличение 10-100); 2. Микроскопия в проходящем поляризованном свете («Полам» увеличение-до 800); 3. Микрoхимия. 4. Гистохимия.	Образец №1 Проба холста с незакрепленного угла кромки. - Холст полотняного переплетения . - Нити Z-крутки 1 порядка состоят из волокон льна. Клей на волокнах животный. - На холсте лежит слой бронзы на масляном лаке. - На бронзе, в результате взаимодействия с масляным лаком, образовался слой медного резината. - Поверх бронзы лежит слой грунта – барит, мел и цинковые белила, связующее масло. Образец №2 Проба с осыпи с левого камня. - Грунт белого цвета теплого оттенка – барит, мел и цинковые белила, связующее. Связующее масло. - Холст проклеен животным клеем. - Зеленый красочный слой – смесевой – ультрамарин и охра. Масло - Голубой красочный слой – синий кобальт, мел. Масло. - Спирторастворимый лак.	Реставрационная мастерская кафедры «Реставрации живописи и дизайна» 03.12.2020 г.	Ведущий специалист, инженер-технолог по научным исследованиям на объектах Культурного наследия II категории Саватеева Е.М.

в) общее заключение о состоянии памятника:

отсутствие подрамника, общая волнообразная деформация холста, заломы холста по внутреннему краю подрамника, мелкосетчатый кракелюр красочного слоя, выпуклые и вогнутые деформации холста, многочисленные продольные деформации, многочисленные прорывы, утраты холста, утраты грунта и красочного слоя, жесткий крупносетчатый кракелюр грунта с приподнятостями по краю, грунтовый кракелюр, осыпи красочного слоя, потертости красочного слоя, обильное загрязнение, деструкция покрывного слоя.

Дата «10» октября 2020 г.

Студент VI курса Казыханова Г. Т.

**VII. ПРОГРАММА ПРОВЕДЕНИЯ РАБОТ И ЕЕ
ОБОСНОВАНИЕ**

Программа составлена на основании задания на реставрацию, принятого в 2020 году реставрационным советом.

Состав и последовательность реставрационных мероприятий.

1. Профилактическое укрепление красочного слоя и грунта;
2. Удаление красочного слоя с кромок;
3. Растяжка картины на рабочем подрамнике;
4. Расчистка тыльной стороны от краски;
5. Восполнение утрат основы;
6. Укрепление структуру холста и грунта с тыльной стороны
7. Уложить грунтовый кракелюр красочного слоя
8. Подвести реставрационные кромки.
9. Монтировать произведение на новый подрамник.
10. Подвести реставрационный грунт.
11. Утоньшить и выровнять покрывной слой.
12. Удалить загрязнения, лежащие в структуре лаковой пленки.
13. Тонировать места утрат
14. Покрыть картину лаком.

Программа утверждена

«10» октября 2020 г.

подпись

VIII. ПРОВЕДЕНИЕ РЕСТАВРАЦИОННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

п/п	Описание операций с указанием метода, технологии, рецептур, материалов и инструментов, выполнения сопровождающих иллюстративных материалов	Дата начала и окончания операции	Подписи руководителя и исполнителя работ
1	Проведен визуальный осмотр памятника. Составлено описание сохранности.	08.10.2020	
2	Фотофиксация памятника до реставрации. Общий вид лицевой и тыльной стороны в прямом и боковом освещении.	10.10.2020	
3	Проведение физико-оптических исследований.	10.10.2020	
4	Процесс разгиба кромок. Кромки авторского холста загнуты. Для разгиба кромок использовалась поролоновая губка и теплая вода. Края сгиба смачивались. После размягчения кромки были разогнуты. По всей поверхности выполнено общее укрепление грунта и красочного слоя картины (метод закрытой распарки) 6 % водным раствором мездрового клея с добавлением меда (в соотношении 1:1 сухого веса). Укрепление проводилось последовательно, небольшими участками. Клеевой раствор наносился мягкой кистью на укрепляемый участок картины, накладывалась папиросная бумага, после чего укрепляемый участок прогревался и подсушивался теплым утюгом (60°C) через слой газетной бумаги. Так же были укреплены и кромки. Вся поверхность картины запрессована. Через 24 часа меняем газетную бумагу. Общее укрепление прошло успешно, поверхность зафиксирована, удалена часть общей волнообразной деформации холста.	28.10.2020 – 30.10.2020	
5	Укрепление кромок перед растяжением на крафт-полях. Во избежание появления дополнительных разрывов на кромках в процессе растягивания картины на крафт-бумаге, а также для усиления их прочности, было проведено их укрепление. Удалены заклейки по периметру картины, шириной 8 см. Кромки картины укреплены 6 % водным раствором мездрового клея с добавлением меда (1:1), папиросной бумаги и теплого утюга, после чего запрессованы через слой газетной бумаги, с последующей ее заменой, до полного высыхания поверхности. Для устранения деформаций основы, картина растянута на рабочем подрамнике с помощью полос «крафта».	31.10.2020-07.11.2020	

	Процесс: на кромки картины с заходом на живопись в 1 см с использованием 6% раствора мездрового клея приклеены полосы крафта. После высыхания клеевого шва крафтовые поля увлажнялись, к рабочему подрамки фиксировались клеем ПВА.		
6	Процесс расчистки кромок от краски. Необходимо было расчистить кромки от краски мятного цвета, которая въелась глубоко в структуру основы. Для расчистки использовался: 1. Вода – результата нет. Вода размягчает, но не убирает краску. 2. Этиловый спирт – размягчает краску, частички отходят фрагментами. 3. Компресс пинен + этиловый спирт (в пропорции 1:1) с экспозицией 2 минуты – результат слабый. 4. Компресс пинен + этиловый спирт + димексид (1:1:0,5) с экспозицией 5 минут – результат положительный, но недостаточно: краска остается в структуре основы. Частицы краски убираются механическим способом. 5. Компресс пинен + этиловый спирт + димексид с экспозицией в 10 минут – результат положительный. Легко убираются как верхние слои, так и из структуры холста. Оставшиеся в структуре частицы краски вычищаются механическим способом при помощи ватных палочек и скальпеля.	14.11.2020	
7	Процесс расчистки тыльной стороны картины: Необходимо было расчистить всю тыльную сторону картины, покрытую масляной краской, которая проникла глубоко в структуру холста, которая мешала дальнейшей реставрации: На пробном участке в левом нижнем углу были отработаны следующие методики с использованием различных материалов: Проба № 1 Пинен. Метод не дал результатов ввиду того, что убирает только часть загрязнений. Проба № 2 Спирт. Метод не дал результатов ввиду того, что убирает только часть загрязнений Проба № 3 Спирт с пиненом в соотношении 1:1. Метод дал положительные	03.12.2020-10.03.2021	

	результаты, загрязнения удаляются почти в полном объеме в зависимости от экспозиции Проба № 4 Спирт с мыльным раствором. Метод не дал положительные результаты, загрязнения не удаляются в полном объеме. Проба № 5 Крахмал. Крахмал не оказал никакого воздействия на масляную краску, метод не дал результатов. Было принято решение остановиться на пробе №3, однако добавив в него воду для более щадящего воздействия на произведение. Состав пинен + этиловый спирт + вода в соотношении 2:2:1 при экспозиции 15 минут показал отличные результаты. Смоченные в растворе отрезки ткани закоадывались на тыльную сторону холста, сверху накрывались полиэтиленом, чтобы замедлить испарение. Постепенно открывая небольшие участки холста, краска счищалась с поверхности. Из структуры холста краска вычищалась с помощью зубочисток и затупленного скальпеля, чтобы избежать повреждений нитей холста.		
8	Фотофиксация произведения в процессе пробной расчистки загрязнений тыльной стороны. Общий вид тыльной стороны и фрагменты в прямом и боковом освещении.	10.03.2021	
9	Расчистка тыльной стороны по отработанной методике. После удаления загрязнений и выдержки под прессом деформации основы были полностью устранены.	20.03.2021	
10	Фотофиксация произведения после расчистки загрязнений тыльной стороны. Общий вид тыльной стороны и фрагменты в прямом и боковом освещении. Расчистка тыльной стороны завершена, удалось удалить 95% загрязнений. Оставшиеся загрязнения лежат глубоко в структуре нитей холста и удалению не поддаются. Использование же других методик в данном случае является нецелесообразным.	20.03.2021	

11	Устранение приподнятостей грунтового кракелюра с использованием медово-водочного компресса. Теплой водой и губкой удаляем заклею папиросной бумаги. Состав компресса: 40%-спирта, 58% - воды, 2% - меда. Из пульверизатора был нанесен раствор на лицевую и тыльную стороны, с двух сторон проложен полиэтиленом. Через каждые 5 минут проверялось состояние поверхности. Необходимое размягчение достигнуто экспозицией 15 минут. Проведено укрепление 6% водным раствором мездрового клея с добавлением меда. Последовательно, на небольшие участки наносился 6% раствор мездрового клея, затем папиросная бумага. Укрепляемый участок распаривался теплым утюгом (60°C) через фторопластовую пленку, неровности красочного слоя и грунта выглаживались фторопластовым шпателем. На обработанный участок сразу ставился пресс. Вся поверхность картины укреплена по отработанной методике и запрессована. Через 24 часа была заменена газетная бумага. Необходимо было применить медово-водочный компресс второй раз, т.к. кракелюр к некоторым местам был очень жесткий, что потребовало повторного применения. Использование медово-водочного компресса оказало положительное влияние. С его помощью удалось устранить приподнятости грунтового кракелюра и вздутия красочного слоя.	24.03.2021	
12	Восстановление целостности авторского холста. Применялась методика восстановления на очес. В процессе использовался 6% раствор ПВБ (состав: поливинилбутираль 6 г., спирт 94 г.) В первую очередь была укреплена структура холста в местах прорывов, для этого использовался раствор ПВБ, который был нанесен круглой кистью № 1,5 по нитям холста, повторяя его полотняное плетение. Выполнена заделка прорывов на очес.	27.03.2021	
13	Ввиду сильной ветхости кромок, частичному отсутствию и многочисленным повреждениям, было принято решение провести дублирование кромок. Был изготовлен дублировочный холст для кромок. На рабочий подрамник растянута холст подходящего размера для кромок. В работе были	19.04.2021	

	использованы деревянные щипцы и строительный степлер. Проведено 3 проклейки холста. Первые 3 слоя наносились студнем 4 % мездрового клея с медом. Дублировочные кромки подводились 8% раствором мездрового клея. Предварительно проклеенный холст был нарезан на полосы 8 сантиметров шириной каждая. Процесс подведения реставрационных кромок. 1. Подготовка авторского холста. от кромки с заходом на живопись в 1 сантиметр. 2. Клей наносится на край авторского холста и на реставрационную кромку. Необходимо проверить равномерность нанесения клея на поверхность холста и кромки. Подводить реставрационную кромку следует только после наступления «момента отлипа». 3. Соединив кромки и основу, следует запрессовать произведение. 4. После подведения кромок картину следует поместить под сильный пресс, проложив полиэтиленом во избежание склеивания с прессом. 5. Через 24 часа следует прогладить кромки теплым утюгом для лучшего сцепления клея с основой. Дублирование кромок прошло успешно. Связь кромок с основой хорошая, деформации отсутствуют.		
14	Растяжка картины на новый подрамник: 1. Картина срезана с рабочего подрамника. 2. Отпарка крафтовых полей с помощью марли, смоченной в воде и теплого утюга. 3. Смыта папиросная бумага с лицевой стороны. 4. Сбивка подрамника и фиксация углов. 5. Картина загнута по периметру на подрамнике. 6. Картина растянута на подрамнике при помощи деревянных щипцов и строительного степлера. Вначале на подрамнике были зафиксированы углы картины, после чего натянуты стороны от параллельных центров к углам. С каждой стороны поочередно вбивалось по две скобы. 7. В пазы подрамника вставлены клинья, разбиты при помощи молотка.	22.04.2021	

	Картина хорошо растянулась на подрамнике, поверхность ровная, фалды и провисания отсутствуют. Результат стабильный.		
15	Подведение реставрационного грунта. Реставрационный грунт подводился по следующей методике: 1. Использовался 6% кроличий клей и отмученный мел. 2. Теплый клей и отмученный мел замешивались до консистенции жидкой сметаны. Утраты восполнялись мастихином. После высыхания мастиковки были аккуратно зашлифованы с помощью деревянной пробки. 3. Тонкой кисточкой эмитировалась фактура хоста. Восполнение утрат грунта завершено. Картина была покрыта составом даммарного лака и пинена в соотношении (1:1) . Техническая реставрация завершена.	24.04.2021	
16	Фотофиксация произведения после консервации. Общий вид лицевой, тыльной стороны и фрагментов в прямом и боковом освещении.	26.04.2021	

17	Регенерация лакового покрытия. Метод Петтенкофера. Регенерация по способу Петтенкофера применяется для восстановления прозрачности пленки при не глубоком разложении лака. Для выполнения регенерации использовался регенерационный ящик. Увлажнение ткани на дне ящика произведено разбрызгиванием спирта. Во избежание появления резких границ по краям отрегенированного участка лаковой пленки, насыщение ткани спиртом несколько снижают вблизи бортов. Процесс регенерации был начат с пробы на небольшом участке в правом верхнем углу. Для пробы использовался маленький ящик размером 3х4 см. Пробой определили, что пленка лакового покрытия восстанавливается под парами спирта, оптимальное восстановление достигается экспозицией 10 минут, при экспозиции в 5 мин. регенерация происходит частично. По всей поверхности проведена регенерация лаковой пленки при помощи ящика 25х30 см., большая часть разрушенного лака регенировалась, но остались нерегенированные участки в углах произведения и в центральной части правой кромки. Метод Петтенкофера – Ракитина. Регенерация по способу Петтенкофера – Ракитина применяется для восстановления прозрачности пленки при глубоком разложении лака. Участок картины, соответствующий величине регенерационного ящика, быстро протирался марлевым тампоном, смоченным в дистиллированной воде и отжатым, а затем – сухим марлевым тампоном, чтобы удалить излишки воды и равномерно распределить небольшое количество влаги по участку. Сразу же после этого ставится ящик. Поскольку влага начинает испаряться тотчас после протирки, процесс проводится очень быстро. Глубинное действие паров спирта длится первые 5-6 мин, после чего процесс идет по пути обычной регенерации по методу Петтенкофера.	29.04.2021	
18	Фотофиксация произведения после регенерации лака. Общий вид лицевой стороны и фрагментов в прямом и боковом освещении.	11.05.2021	

19	Утоньшение лаковой пленки. Проведено пробное утоньшение лаковой пленки на контрольных участках. Отработка методики велась под контролем ультрафиолетовой лампы и микроскопа. 1. Пинен (Разбавитель No4) – результата нет. 2. Пинен + этиловый спирт (5:1) – результата нет. 3. Пинен + этиловый спирт (3:1) – результата нет. 4. Пинен + этиловый спирт (2:1) – результат частичный. 5. Пинен + этиловый спирт (1:1) – результат положительный. Удаляется верхний слой лаковой пленки вместе с поверхностными загрязнениями. После удаления верхних слоев лаковой пленки, свечение поверхности в УФ излучении становится ярким и равномерным.	11.05.2021	
20	Фотофиксация произведения после пробного утоньшения лаковой пленки. Общий вид лицевой стороны и фрагментов в прямом и боковом освещении. Снимки общего вида и фрагментов в УФ лучах.	11.05.2021	
21	Проведено утоньшение лаковой пленки по всей поверхности. Оставлены участки без утоньшения рядом с пробными участками. Работа велась под контролем ультрафиолетовой лампы и микроскопа.	14.05.2021	
22	Фотофиксация в процессе утоньшения лаковой пленки по всей поверхности с контрольными участками без утоньшения. Общий вид и фрагменты лицевой стороны в прямом освещении и УФ-лучах.	15.05.2021	

IX. Иллюстративный материал (фотография, картограммы, схемы и пр.)

№№ п/п	Дата	Наименование иллюстративного материала; характер и условия выполнения	Количество	Место хранения и архивный №
1.	10.10.20	Общий вид лицевой стороны		Кафедра «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ
	10.10.20	Общий вид лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1	
	10.10.20	Общий вид лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
			1	

	22.04.21	Общий вид лицевой стороны после консервации прямом освещении	1	
	22.04.21	Общий вид лицевой стороны после консервации боковом освещении	1	
	26.04.21	Общий вид лицевой стороны после регенерации лака прямом освещении	1	
	26.04.21	Общий вид лицевой стороны после регенерации лака боковом освещении	1	
	11.05.21	Общий вид лицевой стороны после пробного утонения лаковой пленки прямом освещении		
	15.05.21	Общий вид лицевой стороны в процессе утонения лаковой пленки в прямом освещении		
2.	10.10.20	Общий вид тыльной стороны Общий вид тыльной стороны до реставрации в прямом освещении	1	Кафедра «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ
	10.10.20	Общий вид тыльной стороны до реставрации в боковом освещении	1	
	10.10.20	Общий вид тыльной стороны в процессе реставрации в прямом освещении	1	

	20.03.21	Общий вид тыльной стороны в процессе реставрации в боковом освещении	1	
	05.12.20	Общий вид тыльной стороны после пробной расчистки загрязнений в прямом освещении	1	
	20.03.21	Общий вид тыльной стороны после расчистки загрязнений в прямом освещении	1	
	22.04.21	Общий вид тыльной стороны после расчистки загрязнений в боковом освещении	1	
	15.05.20	Общий вид тыльной стороны после реставрации.		
3.	10.10.20	Фрагмент лицевой стороны № 1 Верхний левый угол.	1	Кафедра «ДПИ и реставрации живописи» РГГМУ
	10.10.20	Фрагмент лицевой стороны до реставрации в прямом освещении	1	
	10.10.20	Фрагмент лицевой стороны до реставрации в боковом освещении	1	
	26.04.21	Фрагмент лицевой стороны после консервации прямом освещении	1	

	26.04.21	Фрагмент лицевой стороны после консервации боковым освещением	1	
	11.05.21	Фрагмент лицевой стороны после пробного утоньшения лаковой пленки	1	
	11.05.21	Фрагмент в процессе удаления лаковой пленки по всей поверхности с контрольным участком.	1	
	15.05.21	Фрагмент после полного удаления лаковой пленки по всей поверхности.		

Примечание: перечень иллюстраций группировать по разделам («до реставрации» – «в процессе реставрации» – «после реставрации»), порядковые номера материалов, включённых в Приложение, обвести кружком.

Х. РЕЗУЛЬТАТЫ ПРОВЕДЕННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ

(описание изменений технического состояния, внешних изменений памятника после реставрации, уточнение атрибуций и пр.)

1. Устранены деформации холста
2. Восполнены утраты холста.
3. Уложен приподнятый кракелюр грунта
4. Устранены утраты основы
5. Подведены реставрационные кромки
6. Картина растянута на новом подрамнике
7. Подведен реставрационный грунт
8. Регенерирован и утоньшен покрывной лак

Руководитель работы _____ «...» 20

. Г.

Подпись

XI. Заключение реставрационного совета (выписка из протокола)

ХII. Рекомендации по условиям хранения памятника

Рекомендуемые условия хранения памятника при температуре 18-20° С и влажности воздуха 50-55%.

Руководитель работы _____ «...»
..... 20 . г.

подпись

Наблюдения за состоянием памятника после реставрации

Дата осмотра	Состояние памятника	Должность, фамилия, имя, отчество

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основной целью дипломной работы являлось проведение атрибуции и реставрации пейзажа горного водопада начала XX века. В ходе исследования была подробно изучена история пейзажей русских художников конца XIX – начала XX века, а также пейзажей зарубежных художников в стиле реализм.

На основе проделанной теоретической и практической работы были выполнены все поставленные задачи и сформулированы следующие выводы:

Анализ работ русских художников данного периода показал, что тема водопадов и гор не являлась для них характерной. Данная тематика больше проглядывалась в классицизме. Например, в работах Матвеева Ф. М. можно увидеть много европейских пейзажей. Это позволяет сделать нам вывод, что автор реставрируемого произведения мог вдохновиться работами европейских художников.

Анализ работ в стиле реализм зарубежных авторов позволил сделать вывод о том, что характерной чертой реализма является национальный пейзаж. Учитывая то, что горные водопады не характерны ни для центральной части России, ни для центральной Европы, нами было обращено внимание в целом на картины по тематике пейзажа, схожей с объектом реставрации.

Интерпретация этой темы художниками становится очень распространённой в европейском и американском искусстве. Правда, в американском искусстве основным пейзажем в этой тематике становится изображение Ниагарского водопада, который отличается ландшафтом и природой от реставрируемого объекта. Среди работ европейских авторов можно выделить работы художников из Англии, Германии, Австрии и Швейцарии. Благодаря пейзажам таких художников, как: Франсуа Диде, Гвидо Хампе, Хвала Адольф, Хуберт Затлер, Адольф Ригер, Томас Бичем можно сделать вывод, что изображение природы, а в частности горных пейзажей, было весьма популярным сюжетом в 19-20 веков. Чаще всего

изображались пейзажи альпийских гор, что достаточно похоже по виду на реставрируемую картину.

Сравнивая реставрируемое произведение с аналогами, можно отметить его сходство с работами швейцарского художника Франсуа Диде и его работы «Река Аре в Хандегге» 1854 года. Структура изображения, композиция почти полностью соответствует реставрируемому произведению. Отличается только сама техника живописи. Работа Франсуа Диде очень материальна, соблюдена линейная перспектива и другие методы передачи пространства. В работе же неизвестного художника детали решены плоско и стилизованно, упущены подробности. Можно предположить, что живописец был знаком с работами Франсуа Диде и мог интерпретировать эту тему в свободной копии.

Вывод о том, что это работа русского художника позволяет сделать исследование техники живописи на рубеже XIX-XX веков. Анализируя технику живописи русских художников этого периода, было выявлено, что основной особенностью стало упрощение техники (отказ от лессировок и прозрачности тонов, применение цельных не разжиженных какими-либо лаками или маслами красок) и было связано со стремлением художников к полуматовой или матовой живописи. Это пагубно отразилось на прочности картин: сухие масляные краски плохо держатся на масляных грунтах. Аналогичные особенности выявлены и в реставрируемом объекте.

В ходе практической работы были разобраны методики и условия реставрации масляной живописи. В ходе этого были изучены основные виды разрушения живописного памятника и выявлены следующие утраты произведения:

- Многочисленные выпуклые деформации холста.
- Изломы холста по внутреннему краю подрамника.
- Прорывы и многочисленные царапины механического характера.
- Утраты грунта и красочного слоя.
- Пылевые загрязнения с лицевой и тыльной стороны холста.

- Пожелтевший и неравномерный слой лака.
- Повреждения механического характера на загибах кромок.
- Частичная утрата и ветхость кромок.
- Утраты холста.

Таким образом, поставленные цель и задачи в работе решены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Архип Куинджи / авт. ст.: Ольга Дмитриевна Атрощенко, Екатерина Аркадьевна Воронина, Алина Алексеевна Ефимова и др.; Государственная Третьяковская галерея. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018. – 359 с.
2. Астафьев Б.В. «Русская живопись. Мысли и думы». – Л., 1966.
3. Бенуа А.Н. «История русской живописи в XIX веке». – М., 1993.
4. Бенуа, А. Н. Русская школа живописи / А. Н. Бенуа. – Москва: Директ-Медиа, 2003. – 220 с.
5. Бергер Э. История развития техники масляной живописи. – М.: ОГИЗ Государственное издательство изобразительных искусств, 1935. - 606 с.
6. Бесчастнов, Н.П. Живопись: учебное пособие/ Н.П. Бесчастнов. – М.: Изд-во Владос, 2010 – 256 с.
7. Бесчастнов, Н.П. Изображение растительный мотивов: учебное пособие / Н.П. Бесчастнов. – М.: Изд – во Владос, 2012 – 208 с.
8. Бирч, Линда Как рисовать масляными красками. Пошаговое руководство для начинающих / Линда Бирч. – Москва: Огни, 2017. – 224 с.
9. Богемская К.Г. «Пейзаж. Страницы истории». Под ред. В. Петрова. - М., «Галактика», 1992.
10. Борисова, Е.А. Русский модерн / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: РИП-Холдинг, 2000 – 261 с.
11. Борзова, Е.П. История мировой культуры / Е.П. Борзова. – СПб.: Лань, 2001 – 672с.
12. Вагнер А.К. «С веком наравне». - М., 1976
13. Вагнер, Л. И.К. Айвазовский / Лев Вагнер, Надежда Григорович. – М.: Искусство, 1970 – 264 с.
14. Верещагина, А.Г. Историческая картина в русском искусстве: шестидесятые годы XIXвека / А.Г. Верещагина. – М.: Искусство, 1990

15. Василевская Л.А. «Специальное рисование». Учебное пособие для ПТУ. – М., Высшая школа, 1989; - 127с.
16. Василенко, В.М. Русское прикладное искусство. становление / В.М. Василенко. – М.: «Искусство», 1977 – 464с.
17. Власова, Р.И. Константин Коровин. Творчество. / Р.И. Власова. – Л.: Художник РСФСР, 1970 – 132 с.
18. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977 – 174 с.
19. Волков, Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977 – 185 с.
20. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1965 – 102 с.
21. Воскресенская, М.А. Символизм как мировидение Серебряного века / М.А. Воскресенская. – М.: Логос, 2005 – 307 с.
22. Герасимов, А. А. Русский пейзаж / А. Герасимов. – М.: Белый город, 2017. – 352 с.
23. Глинка, М. Горизонтальный пейзаж / Михаил Глинка. – М.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 2017. – 248 с.
24. Голицына, И.М. История русской живописи. Рубеж 19 – 20 веков / И.М. Голицына. – М.: Белый город, 2007 – 255 с.
25. Грегори Н. «Живопись маслом». Перевод с английского С. Кармашевой. - М., ИД «Кристина - новый век», 2005.
26. Гренберг Ю.И. История технологии станковой живописи. – М.: ИД «Искусство», 2004. – 268 с.
27. Гренберг, Ю. И. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи: состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок / Ю. Гренберг, С. Писарева. – Москва: Зеркало мира, 2010 (Москва: Типография "Новости"). – 192 с.
28. Гренберг Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. М.: Изобразительное искусство, 1987. —392 с.

29. Гуткнехт, А. Пейзажи / Антон Гуткнехт. – Москва: СИНТЕГ, 2016. – 745 с.
30. Девятов, М. М. Сохранность произведений масляной живописи на холсте как результат зависимости между техническими приемами работы художника и особенностями состава грунтов: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – Ленинград, 1967. – 305 с.
31. Дурасов А.П. «Пейзаж». Учебное пособие. - М., Прест, 1994; - 152с.
32. Живопись маслом. – М.: Паррамон Эдисионес / Parramon Ediciones, 2011. – 128 с.
33. Зименко, В. М. Николай Никонорович Дубовской: 1859-1918: [Художник-пейзажист] / В. Зименко. – Москва; Ленинград: Искусство, 1949 (Москва: 17-я тип. Главполиграфиздата). – 28 с.
34. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. Техника реставрации станковой масляной живописи. Изд. 2-е. — М.: Индрик, 2017. — 136 с.;
35. Ильина, Т.В. История искусств / Т.В. Ильина. – М.: Высшая школа, 2003 – 407 с.
36. Креленко, Н. С. Введение в историю искусства: учебное пособие / Н. С. Креленко. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – 237 с.
37. Сапожников, А.П. Полный курс рисования / А.П. Сапожников, ред. В.Н. Ларионов. – 4-е изд. М.: Изд - во «Алев-В» Творческая школа «Мастер-класс», 2003 – 158 с.
38. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – 6-е изд. – Москва; Ленинград: Искусство, 1950 (Москва: 20-я тип. Союзполиграфпрома). – 504 с.
39. Комаров А.А. Технология материалов стенописи. – М.: Изобразительное искусство, 1994. - 239 с.
40. Креленко, Н. С. Введение в историю искусства: / Н. С. Креленко. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – 237 с.
41. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин. – М.: Издательство В.Шевчук, 2002. – 252 с.

42. Лапшин, В. П. Союз русских художников. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974. – 420 с.
43. Лапшина, Н.П. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина. – М.: Искусство, 1977 – 186 с.
44. Левитан Исаак Ильич / автор-сост. Т. Юрова. – М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1960 – 44 с.: ил.
45. Лентовский А. М. Технология живописных материалов. Л.: Государственное издание «Искусство», 1949;
46. Кроль, А. Е. Огюст Ренуар: Жизнь и творчество: По материалам Фоски, Моклера и Мейер-Греффа / А. Кроль. – Москва: Изд-во АХР, 1929 ("Мосполиграф", 14-я тип.). – 44 с.
47. Культурология. История мировой культуры: учебник / Ф.О. Айсина, И.А. Андреева, С.Д. Бородина и др.; ред. Н.О. Воскресенская. – 2-е изд., стер. – Москва: Юнити, 2015. – 759 с.
48. Лужецкая, А.Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. – Москва: Искусство, 1965. – 290 с.
49. Маковский, А. В. Опыт живописи масляными красками». Искусство для всех, т. 8 - 9. – Петроград: Изд-во Благо. – 1918
50. Мальцева Ф.С. «Мастера русского реалистического пейзажа». - М., 1982.
51. Мальцева, Ф.С. И.И. Шишкин. К 50-летию со дня смерти /Ф.С. Мальцева. –1898-1948.- М.;Л.: Искусство, 1948 – 104с.
52. Манин, В.С. Иван Шишкин/Ф.С. Мальцева. – М.: Слово, 1997 – 96с.
53. Мастера искусства об искусстве: [избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов]: [в 7 т.] / [под общ. ред. А. А. Губера и др.]. – Москва: [Искусство], Т. 3: XVII-XVIII века: Пер. / Под ред. А. А. Губера и В. Н. Гращенкова. – 1967. – 503 с.
54. Матисс А. «Сборник статей о творчестве». - М., Изд. Иностранной литературы, 1958; - 231с.

55. Национальная галерея Республики Коми [Электронный ресурс]
Адрес доступа: <https://ar.culture.ru/ru/subject/vodopad>
56. Павлов, А. Ю. История искусств: учебное пособие / А. Ю. Павлов. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2020. – 210 с.
57. Павлов, А. Ю. История искусств от первобытности до современности: учебное пособие / А. Ю. Павлов. – Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2019. – 210 с.
58. Пастон Э.В. Василий Поленов. «Московский дворик». — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 48 с.
59. Пастон Э. В. Василий Поленов. От Золотого к Серебряному веку // Третьяковская галерея. — 2019. — № 3. — С. 4—77.
60. Петров В. А. Исаак Ильич Левитан. — СПб.: Художник России, 1992. — 200 с.
61. Практическое пособие «Музейное хранение художественных ценностей». М.: ГОСНИИР, 1995. — 204 с.
62. Рерберг, Ф. И. Художник о красках / Ф. И. Рерберг. — Москва; Ленинград: Изогиз, 1932. — 193 с.
63. Реставрационные материалы: курс лекций / Т. С. Федосеева [и др.]; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. — Москва: Индрик, 2016. — 231 с.
64. Рогинская, Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок: исторические очерки / Ф.С. Рогинская. — М.: Искусство, 1989 — 430 с.
65. Рыбников, А. А. Техника масляной живописи / А. Рыбников. — Москва; Ленинград: Искусство, 1937 (Ленинград: тип. арт. "Сов. печатник"). — 219 с.
66. Соун, Хэйзел. Научиться писать маслом быстро / Хэйзел Соун; перевод с английского Натальи Томашевской. — Москва: КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2019. — 111 с.
67. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. - 378 с.

68. Стасевич, В.Н. Пейзаж. Картина и действительность /В.Н. Стасевич.– М.,1984. – 158с.
69. Стасов, В.В. Избранные статьи о русской живописи / В.В. Стасов. – М.: Детская литература, 1984 – 154 с.
70. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX вв. / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1999 – 68с.
71. Турков, А. Исаак Ильич Левитан / Андрей Турков. – М.: Искусство, 1974 – 160 с.
72. Федоров-Давыдов, А.А. Русское и советское искусство: статьи и очерки / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Изобразительное искусство, 1975 – 120 с.
73. Фёдоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. — М.: Советский художник, 1986. — 304 с.
74. Фёдоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1966. – 403 с.
75. Федотова, Е. Каспар Давид Фридрих. – М.: Белый город, 2002. – 69 с.
76. Штаничева, Н.С. Живопись / Н. С. Штаничева, В. И. Денисенко; Кубанский гос. ун-т. – Москва: Академический проект, 2009. – 270 с.
77. Юрова Т. В. Василий Дмитриевич Поленов. — М.: Искусство, 1961. — 166 с.
78. Ягодковская, А.Т. О пейзаже / А.Т. Ягодковская .–М., 1963 – 72с.
79. Яковлева, Е.А. История мировой экономики: учебное пособие / Е.А. Яковлева, М.С. Агафонова. – Воронеж: Воронежская государственная лесотехническая академия, 2010. – 119 с.
80. Галерея «Арт Прима», 2011 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.artprima.ru>
81. Копирование произведений изобразительного искусства в Русском музее // Официальный сайт Государственного русского музея [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://restoration.rusmuseum.ru/copying-in-russian-museum.htm>

82. Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер. Работы // Артхив [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://artchive.ru/williamturner/works/p:4>

83. Джон Констебл. Работы // Gallerix [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://gallerix.ru/storeroom/754970240/>



Чёртов мост, Сен-Готард
Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер
76.8×62.8 см, 1804



Водопад Клайда

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер

1801, 41.3×52.1 см



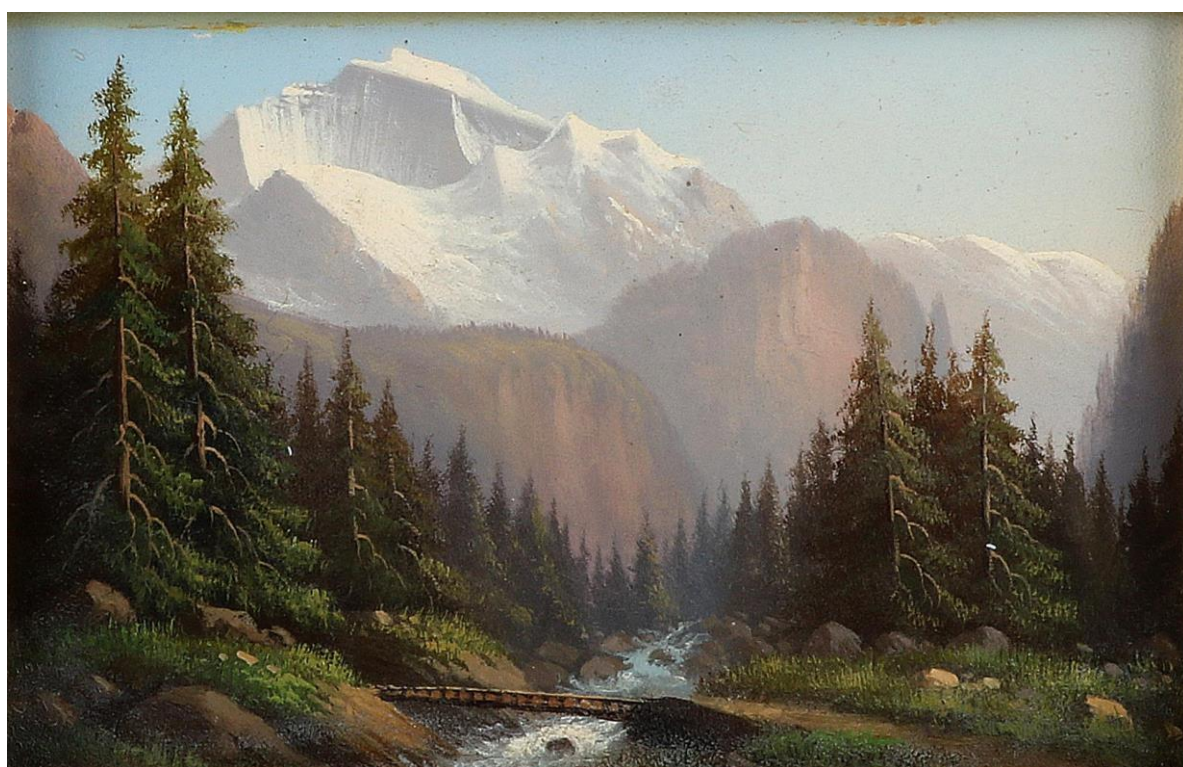
Александр Калам. «Летний Эйгер». 19 век, Швейцария



Карл Швенингер. «Охотники у горного ручья». 1850 г., Австрия



Хвала Адольф. «Альпийский пейзаж с рекой». 19 век, Австрия



Хуберт Затлер. Без названия. 19 век, Германия



Томас Бичем. «Альпийский пейзаж с лесом и рекой». 20 век, Германия



Альберт Ригер. «Горный поток в свете луны». 19 век, Германия

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И
РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу»
конца XIX века»

Основа: холст

Техника исполнения: масляная живопись

Размер: 57,4х*82,4



**ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ФИЗИКО-ХИМИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Исполнитель:

Казыханова Гузель Тагировна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства

и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Физико-оптические исследования при помощи бинокулярного микроскопа.
2. Физико-химические исследования. Анализ качественного состава минеральных и органических составляющих красочных и покрывных слоев. Состав волокон холста. Для анализа использованы следующие методы исследования: - Микроскопия в отраженном неполяризованном свете (увеличение 10- 100); - Микроскопия в проходящем поляризованном свете («Полам» увеличение до 800); - Микрохимия. – Гистохимия



Общий вид до реставрации

1. Физико-оптические исследования в микроскоп

1. Исследование структуры грунта



Ил.1. Участок механического повреждения в центральной части на
загибе верхней кромки



Ил.2. Участок механического повреждения на левой кромке

На иллюстрациях 1 и 2 в участках механического повреждения с осыпью до холста просматривается:

1. Грунт белого цвета, поверхность его неоднородная, структура рыхлая, впитавшая в себя большое кол-во связующего масляной краски. Возможно, картина покрывалась лаком несколько раз через длительный временной промежуток.
2. Холст на исследованных участках проклеенный, структура нитевых волокон повреждена, края пушатся, осыпаются.

2. Исследование шероховатостей грунта



Ил. 3 Участок в правом нижнем углу у подписи

1. Осыпи красочного слоя до грунта. Грунт рыхлый, впитавший в себя связующее масляной краски.
2. Общее сильное пылевое загрязнение.



Ил. 4 Участок в левом нижнем углу, макроснимок

На исследуемом участке видны:

1. Мелкосетчатый кракелюр грунтового и красочного слоев.
2. Осыпь красочного слоя до грунта
3. Покрытие лаком уже поверх утраченных фрагментов.

3. Исследование грунтового кракелюра



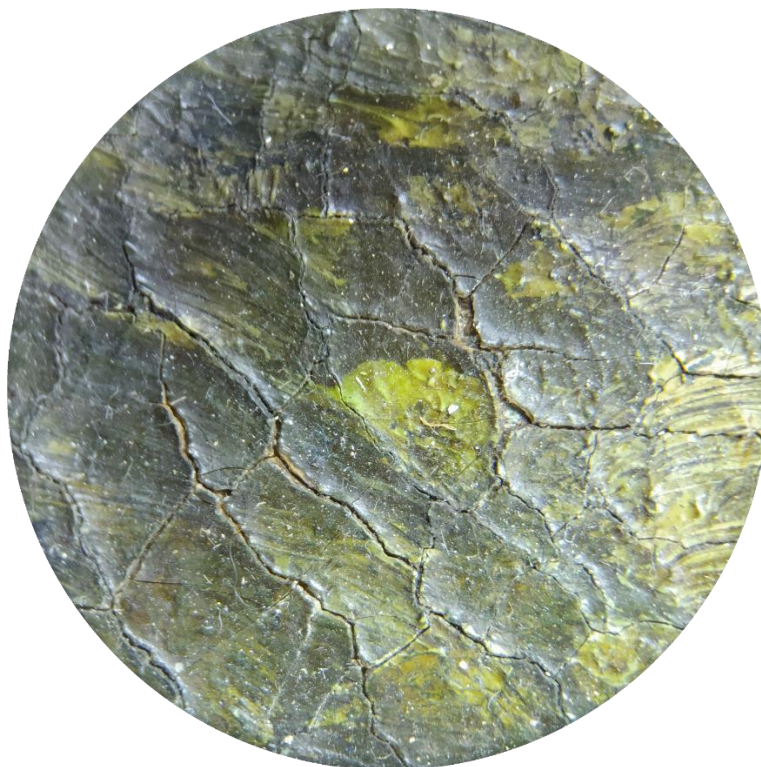
Ил. 5 Грунтовый кракелюр.

1. Жесткий грунтовый кракелюр с приподнятыми краями крупносетчатого характера.
2. Потертости красочного слоя по выступающим краям грунта.



Ил.6 Кракелюр грунтового и красочного слоя, макроснимок.

1. Жесткий грунтовый кракелюр с приподнятыми краями крупносетчатого характера.
2. Потертости красочного слоя по выступающим краям грунта.



Ил.7 Грунтовый кракелюр.

На иллюстрациях 5-8 исследуемых участков видны:

1. Жесткий грунтовый кракелюр с приподнятыми краями волнообразного характера.
2. В разрывах присутствуют пылевые загрязнения.
3. Неоднородная структура лака с большим количеством загрязнений (в фактуре поверхности), цветных вкраплений коричневого цвета. Цвет лака неоднороден от светло-жёлтого до темно-коричневого.

4. Исследование прорывов.

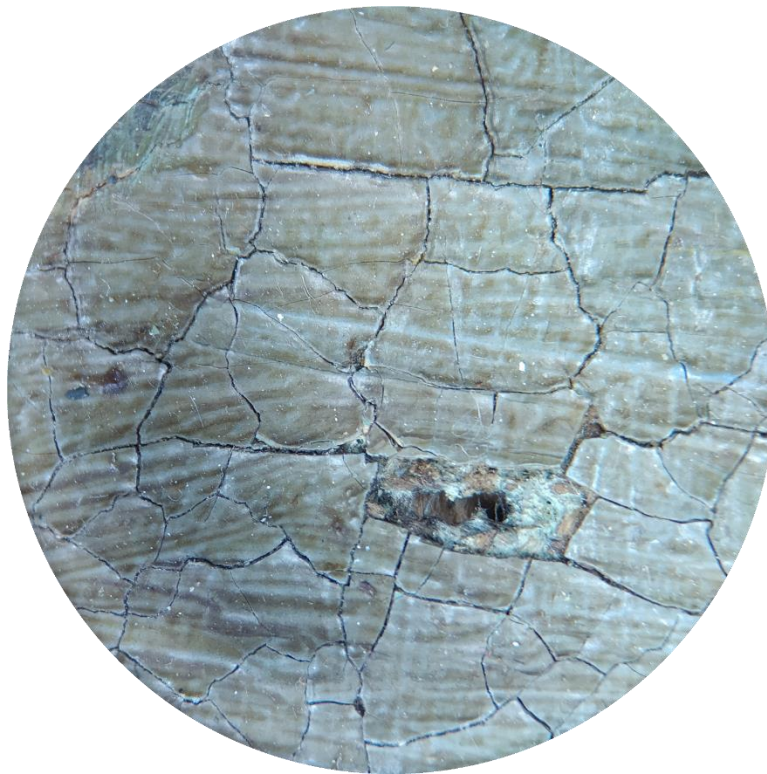
1. Рваные прорывы с утратой холста.



Ил. 8 Общий вид рваного прорыва.

На исследуемом участке круглого прорыва просматриваются:

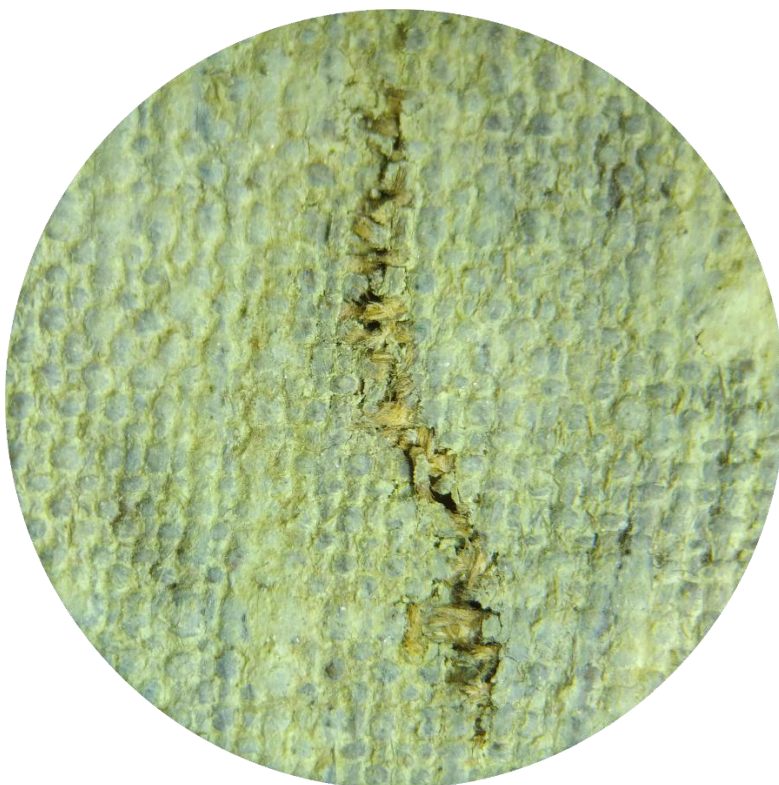
1. Края прорыва темно-коричневого цвета.
2. Волокна холста покрыты слоем вещества темно-коричневого цвета, предположительно - ржавчина.
3. Обильные пылевые загрязнения в структуре прорыва.



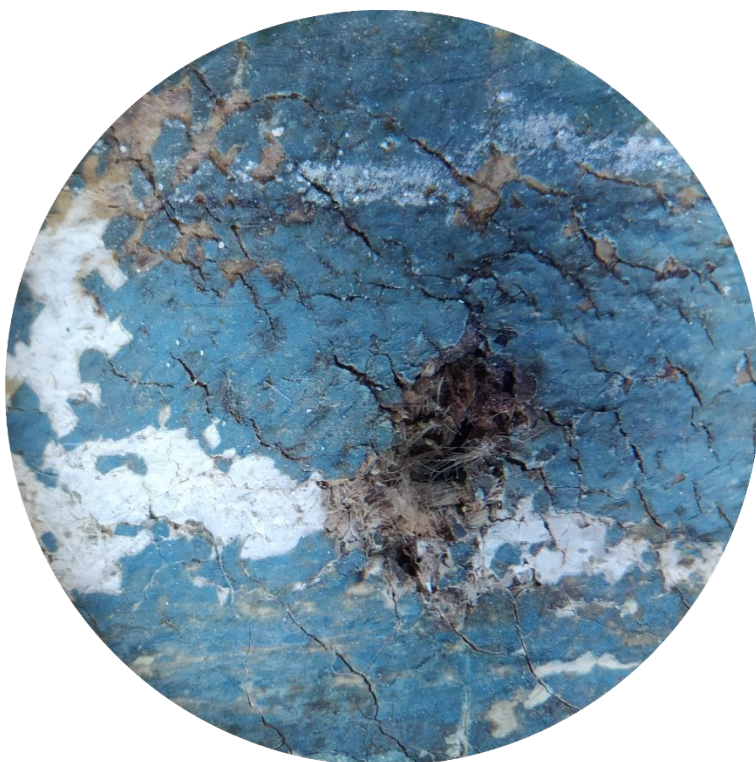
Ил.10 Прокол основы, макроснимок



Ил.11 Структура прорыва на изображении неба.



Ил.12. Структура прорыва на изображении неба с тыльной стороны.



Ил.13. Структура нитей прорыва

На исследуемых участках крестообразного прорыва наблюдаются:

1. Деструкция нитей холста.
2. Грунт белого цвета.
3. Края прорыва загнуты на тыльную сторону.
4. Растрескивание грунта и красочного слоя механического характера.
5. Утраты грунта и красочного слоя.
6. Следы серебряной краски в месте соприкосновения с рамой

5. Исследование красочного слоя.



Ил.14 Участок на изображении красного плаща в левой части произведения.

На исследуемых участках красочного слоя наблюдаются:

1. Кракелюр красочного слоя
2. Потертости красочного слоя по выступающим частицам наполнителя грунта
3. Плотный слой загрязнений, лежащий в лаковом слое.



Ил. 15 Участок на изображении травы в нижней части изображения



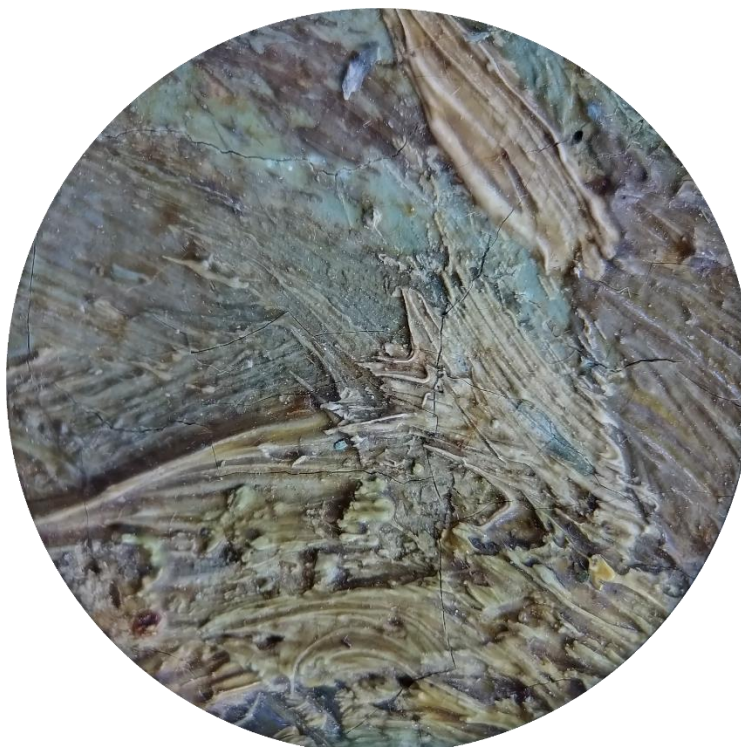
Ил. 16. Фактурный мазок на изображении водопада



Ил.17.

На исследуемом участке видны:

1. Красочный слой зелено-коричневого цвета, в светах поверхность фактурная, с большим количеством белил.



Ил. 18

На исследуемом участке видны:

1. Просматривается фактура авторского мазка.
2. Среднесетчатый грунтовый кракелюр.
3. Обильные загрязнения в лаковом слое коричневого цвета.
4. Общее сильное пылевое загрязнение.



Ил. 19 Осып красочного слоя на изображении фона.

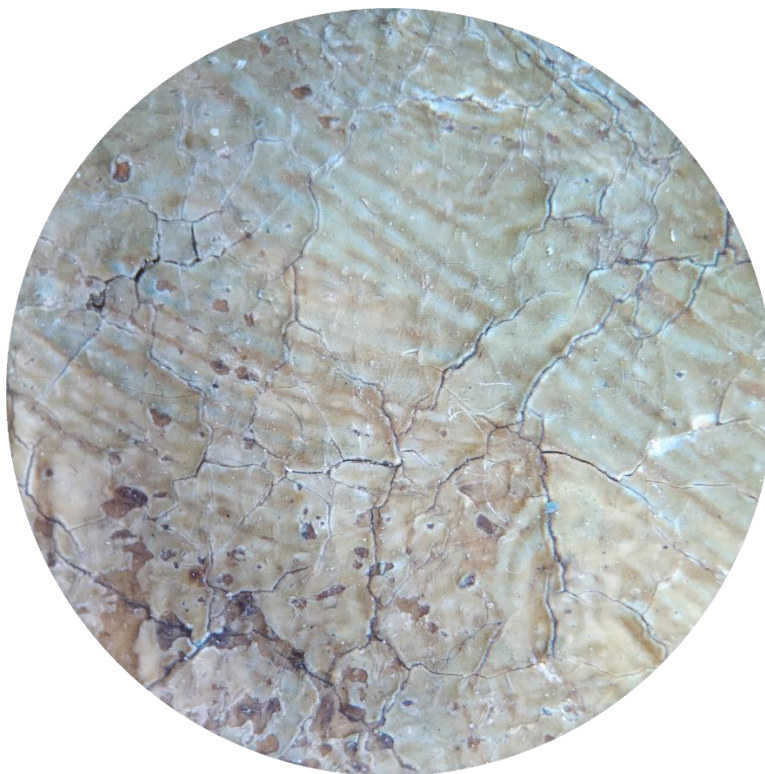


Ил. 20. Следы серебряной краски на участке справа

На исследуемых участках осыпей красочного слоя видны:

1. На красочном слое просматривается слой серебряной краски, предположительно от рамы.
2. Структура поверхности живописи бугристая.

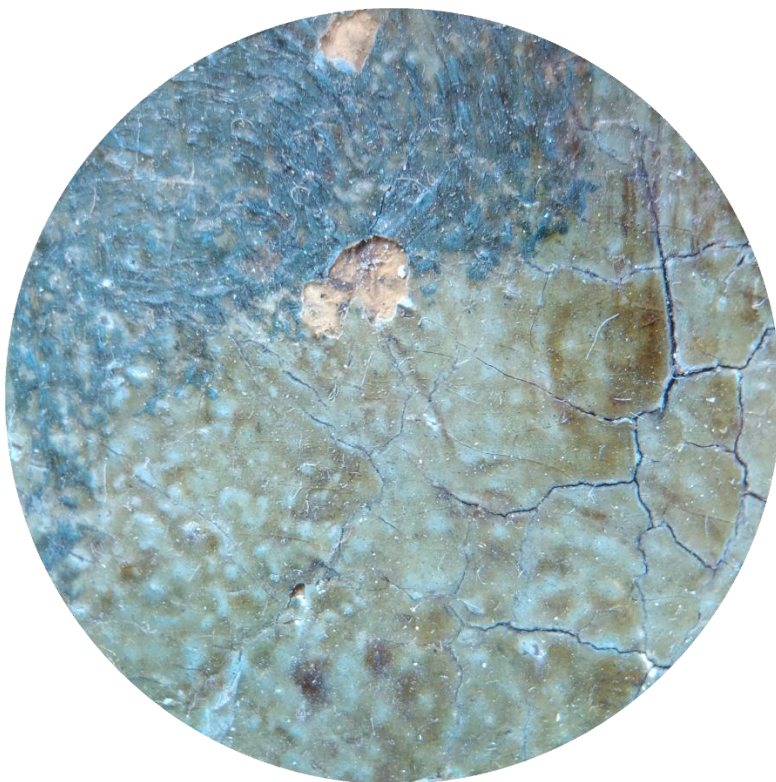
7. Исследования покрывного слоя.



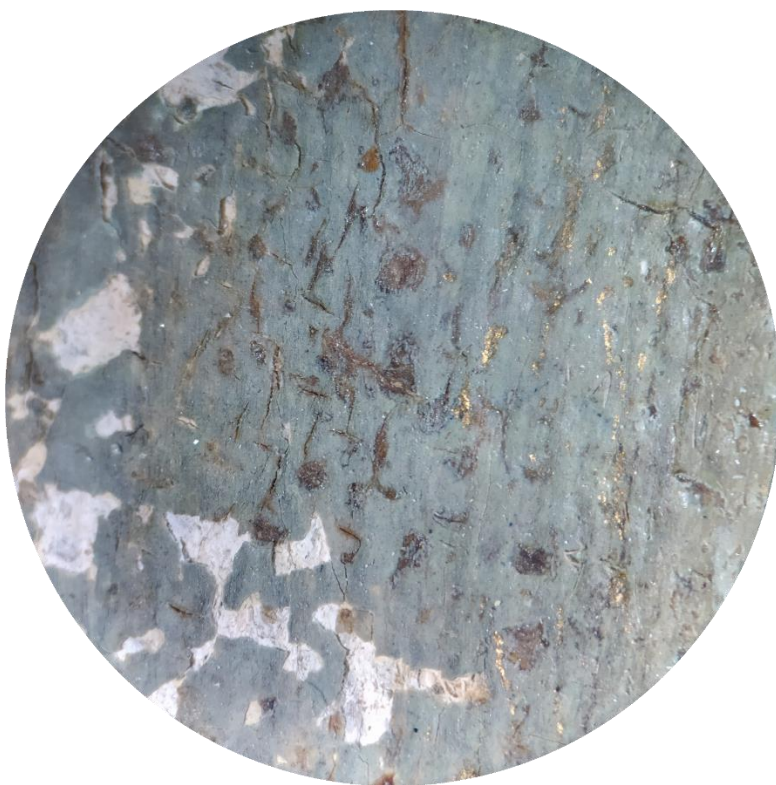
Ил. 21 Лаковое покрытие на изображении неба

На исследуемых участках видны:

1. Пылевые загрязнения по всей поверхности.
2. Сгусток темно-коричневого цвета, прозрачный, пористый, верхний слой покрыт трещинами. Лежит на поверхностных загрязнениях. По своей форме и расположению напоминает затек лака или смолы.



Ил. 22.Неравномерный слой лака на изображении неба



Ил.23 Следы золотой краски, предположительно от рамы

8. Исследование грунта на загнутых вовнутрь кромках.



Ил.26 Участок на загибе левой кромки.

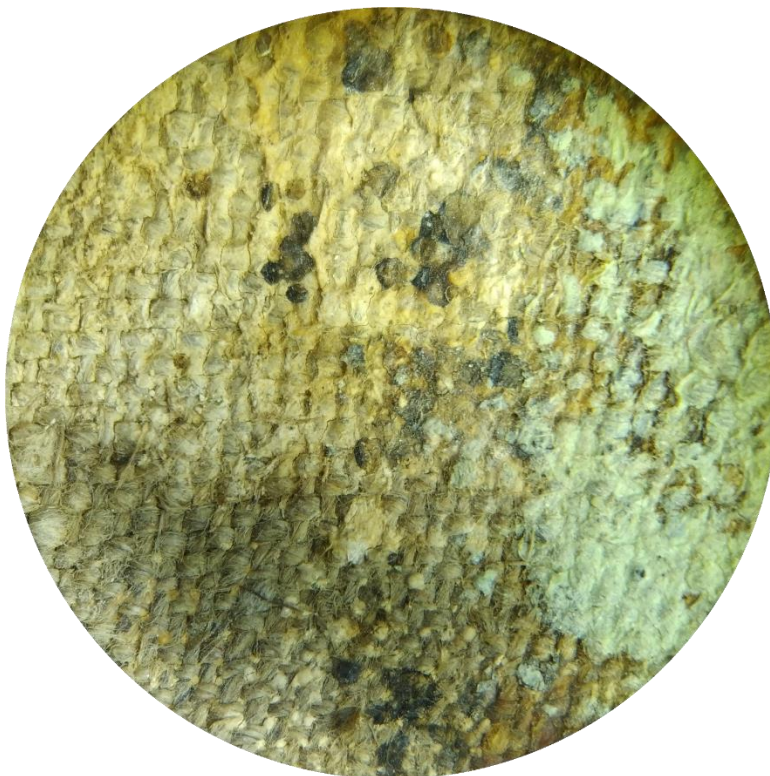


Ил. 27 Участок на внутреннем загибе верхней кромки.

На исследуемых участках видны:

1. Характеристики грунта идентичны грунту исследуемому на других участках произведения.

9. **Исследования тыльной стороны**



Ил.28 Мушиный засид на тыльной стороне произведения

2. Физико-химические исследования.

Экспертное заключение.



Места отбора образцов указаны на общем виде картины.

В данной работе для анализа материалов исследовались следующие характеристики:

качественный состав минеральных и органических составляющих грунта и декоративных слоев.

Для анализа использованы следующие методы исследования:

А). Микроскопия в отраженном неполяризованном свете (увеличение 10-100);

В). Микроскопия в проходящем поляризованном свете («ПОЛАМ –Р312» увеличение-до 600);

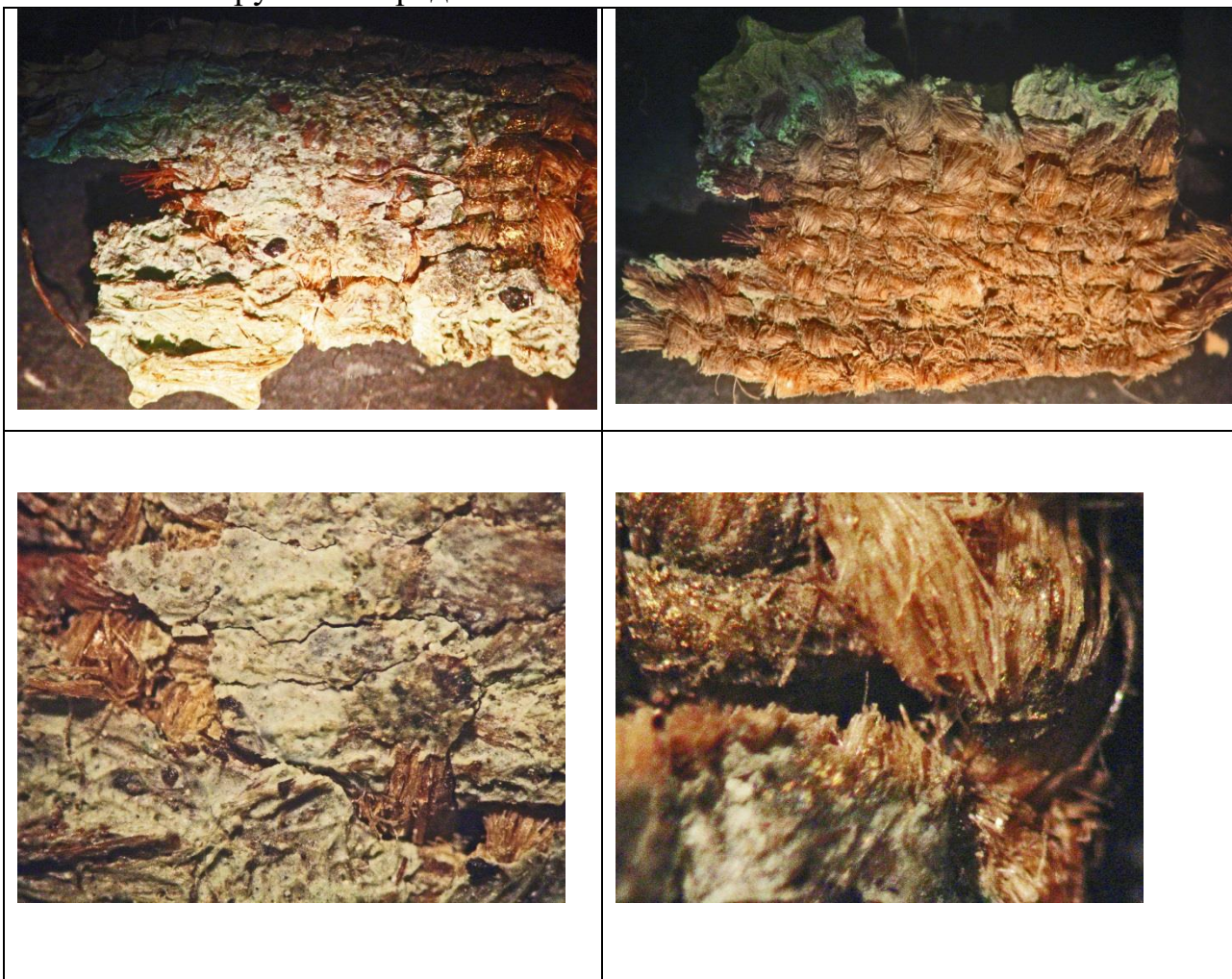
С). Микрохимия. Д). Гистохимия.

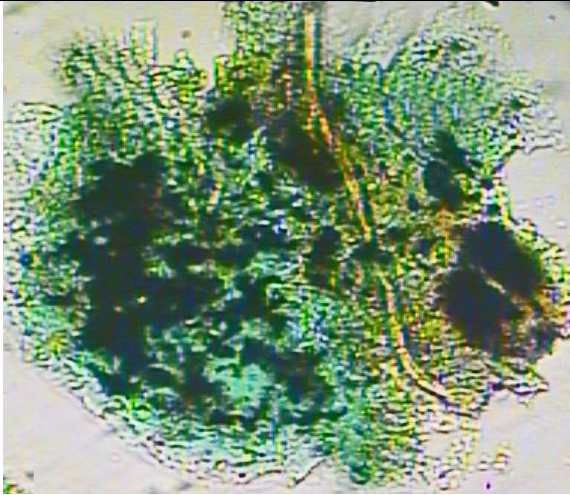
Результаты исследований.

1.Образец№1 С осыпи с правой кромки.

Картина выполнена на плотном, среднезернистом холсте полотняного плетения.

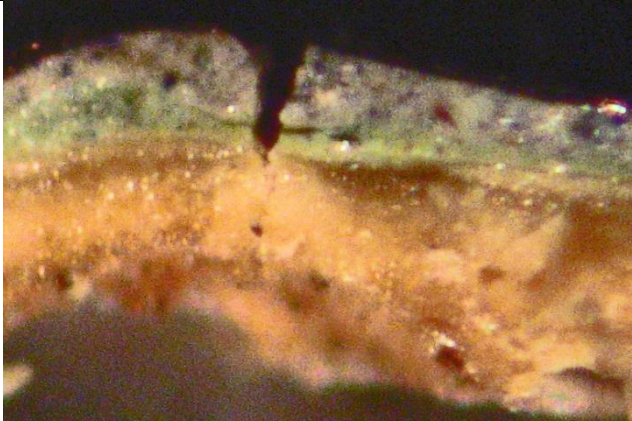
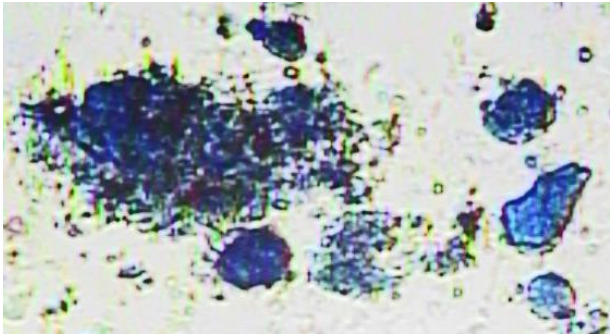
Нити Z-крутки 1 порядка состоят из волокон льна.



 Медный резинат на частицах бронзы в проходящем свете.	3. Поверх бронзы лежит слой грунта – барит, мел и цинковые белила, связующее масло. 2. На бронзе, в результате взаимодействия с масляным лаком, образовался слой медного резината 1. На холсте лежит слой бронзы на масляном лаке.
--	---

2. Образец №2 с осыпи над изображением левого камня

	
	4. Спирторастворимый лак.

	3. Голубой красочный слой – синий кобальт, мел. Масло. 2. Зеленый красочный слой – смесевой – ультрамарин и охра. Масло. 1. Грунт белого цвета теплого оттенка – барит, мел и цинковые белила, связующее. Связующее масло. Холст проклеен животным клеем.
	Ультрамарин и синий кобальт

Ведущий специалист ХБИ ГРМ, инженер-технолог по научным исследованиям на объектах культурного наследия. 2 категории Саватеева Е.М.

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И
РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу»
конца XIX века»

Основа: холст

Техника исполнения: масляная живопись

Размер: 57,4х*82,4



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ

Исполнитель:

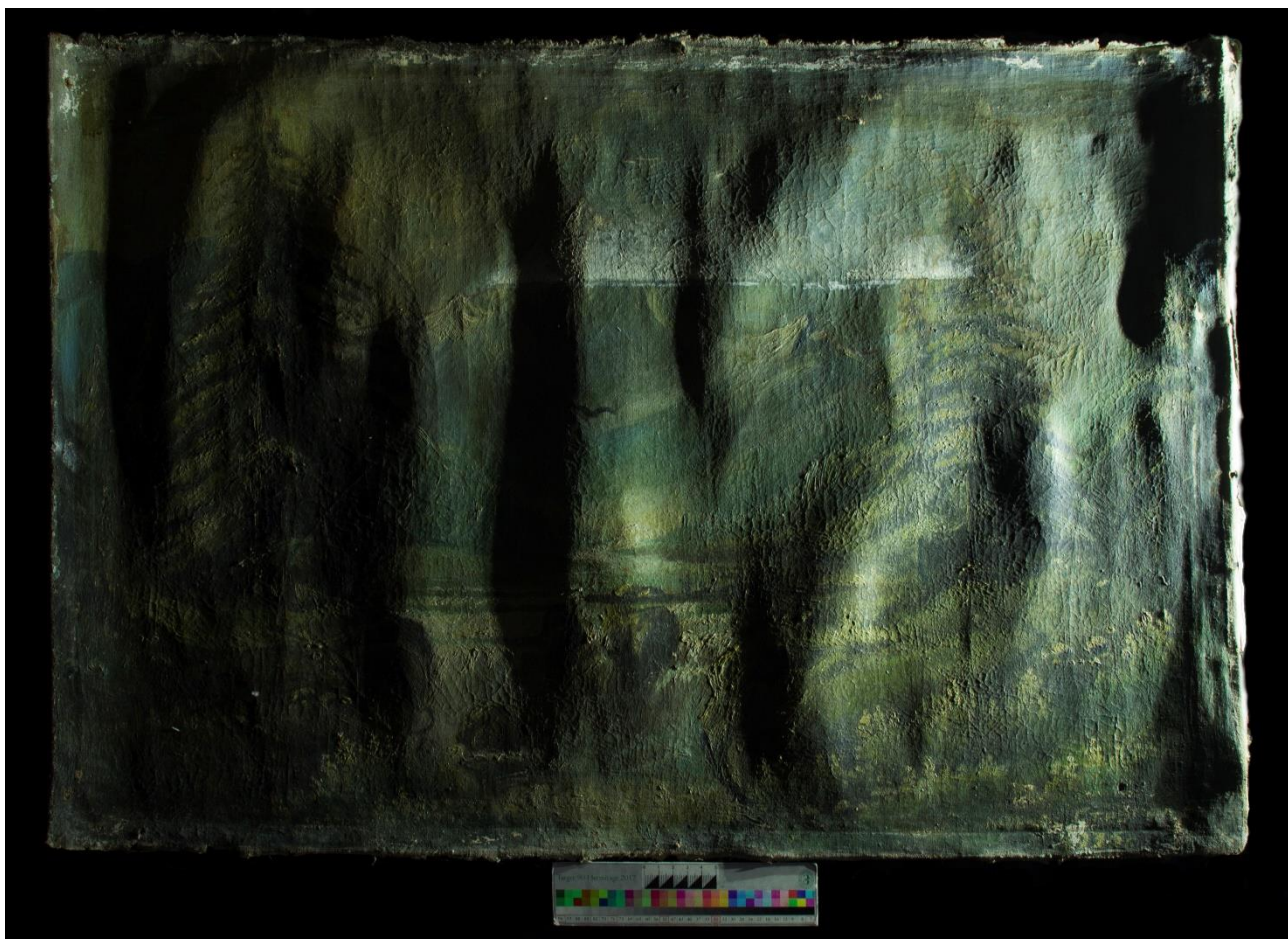
Казыханова Гузель Тагировна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна



Общий вид до реставрации в прямом освещении



Общий вид до реставрации в боковом освещении

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И
РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу»
конца XIX века»

Основа: холст

Техника исполнения: масляная живопись

Размер: 57,4х*82,4



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ОБЩИЙ ВИД ТЫЛЬНОЙ СТОРОНЫ

Исполнитель:

Казыханова Гузель Тагировна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна



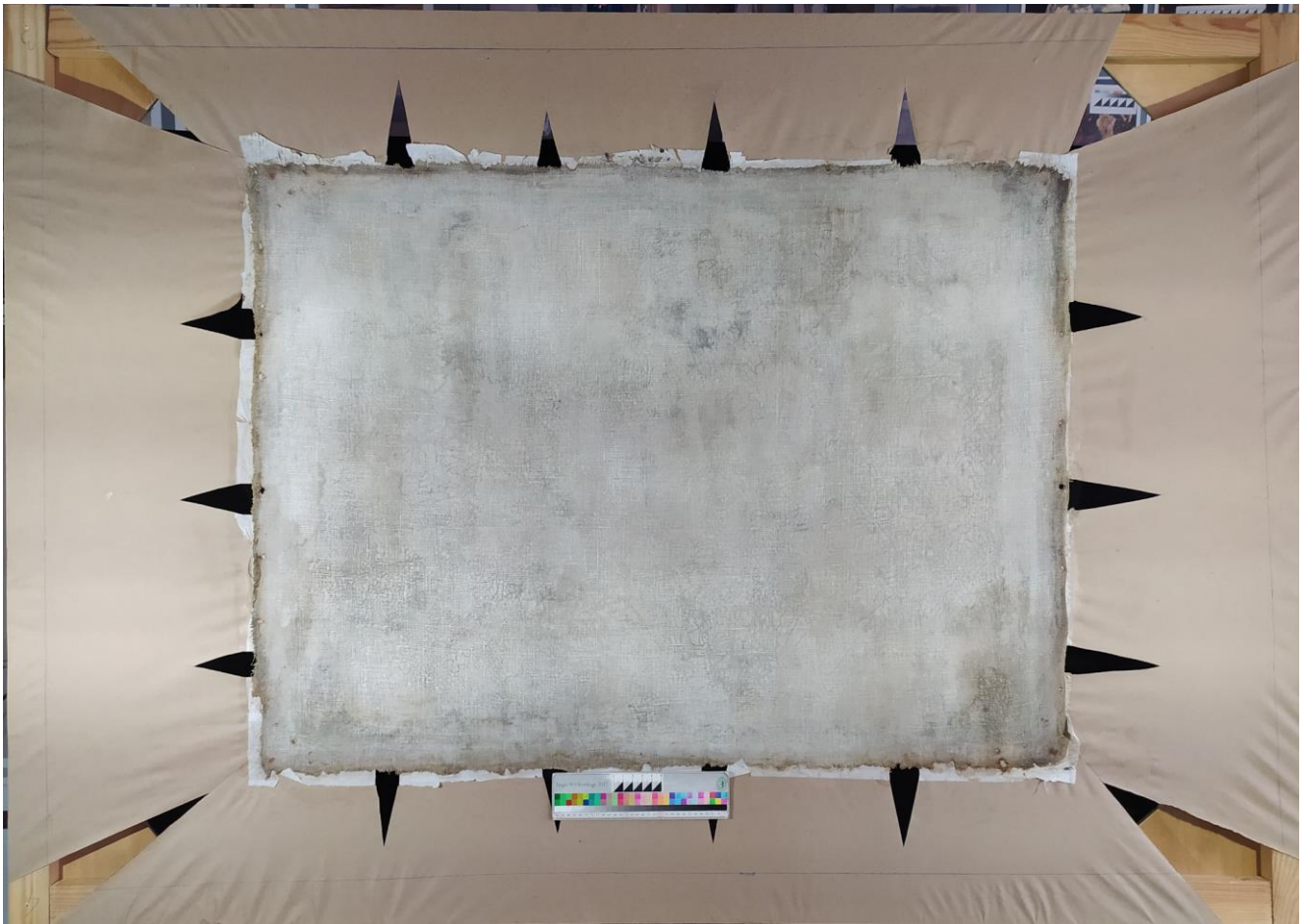
Общий вид тыльной стороны до реставрации



Общий вид тыльной стороны до реставрации в боковом освещении



Общий вид тыльной стороны в процессе реставрации



Общий вид тыльной стороны в процессе реставрации после расчистки

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И
РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Технико-технологические исследования картины «Водопад в лесу»
конца XIX века»

Основа: холст

Техника исполнения: масляная живопись

Размер: 57,4х*82,4



ПРИЛОЖЕНИЕ К ПАСПОРТУ РЕСТАВРАЦИИ
ФРАГМЕНТЫ ЛИЦЕВОЙ СТОРОНЫ

Исполнитель:

Казыханова Гузель Тагировна

Руководитель: зав. кафедрой декоративно-прикладного искусства
и реставрации живописи

Регинская Наталья Владимировна



Центральный фрагмент в прямом освещении до реставрации



Фрагмент слева до реставрации



Фрагмент неба до реставрации в прямом освещении



Фрагмент центральной части изображения в боковом освещении