

European Scientific e-Journal

ISSN: 2695-0243



ISSUE 1 (1)

CURRENT ISSUES OF CULTURAL HERITAGE IN 2020

EU, Czech Republic, Ostrava-Hlučín

ISBN: 978-80-907957-0-9

DOI: 10.47451/col-01-2020-001

GLOBAL SCIENCES IN THE NAME OF HUMAN DEVELOPMENT

EUROPEAN SCIENTIFIC E-JOURNAL

ISSN 2695-0243

DOI 10.47451

ISSUE 1 (1)

CURRENT ISSUES OF CULTURAL HERITAGE IN 2020

DOI 10.47451/col-01-2020-001



“Anisiia Tomanek” OSVČ

EU, Czech Republic

2020

Current issues of cultural heritage in 2020. Collection of Scientific Articles.
European Scientific e-Journal, 1 (1). Hlučín- Bobrovníky: “Anisiia Tomanek”
OSVČ, 2020.

ISSN 2695-0243
ISBN 978-80-907957-0-9

Chief Editor
Igor Orlov
Professor, Doctor of Political Sciences

Chief Reviewer
Alexander Buychik
Doctor of Science in Economics, PhD of Social and Political Sciences

Director of the Issue
Anisiia Tomanek
Master of Social Sciences and Cultural Studies

Table of Contents

Section 1. Arts

<i>Lebedev, S.V.</i> Opportunities for the development of Russian folk art in the 21st century	5
<i>Nachev, D.A.</i> Multi-faceted creativity of artists of one city	24
<i>Luneva, I.</i> Problems of style in modern fashion art on the example of Ianis Chamalidy's creativity	47
<i>Zhang Biyun.</i> Art on Chinese Xuan Paper	67

Section 2. Heritage

<i>Vedrova, A.D.</i> Conservation and restoration of still-life painting of the 20th century	92
<i>Portugalsky, P.V.</i> Conservation and restoration of frames with stucco mastic décor	114
<i>Velnikovskaya, Y.D.</i> Restoration of the frames with mastic décor and gilding imitation of three types for the still-life of the late 19th and early 20th centuries (in Russian)	134
<i>Fomicheva, N.M.</i> Conservation and restoration of the Agate Rooms of the Summer Park Pavilion "Cold Bath" in Tsarskoye Selo in 2009-2013 (in Russian)	149
<i>Baibekova, L.S.</i> Conservation and restoration of the memorial monument to A.A. Goryainov (1795-1813) in the Necropolis of the 18th century Alexander Nevsky Lavra (in Russian)	182
<i>Oksentyuk, O.V.</i> Complex of conservation works to preserve the tombstone of the 18th century from the necropolis of the Alexander Nevsky Lavra in St. Petersburg (in Russian)	203
<i>Snatkina, E.V.</i> Conservation and restoration of a fragment of the Royal Gate's sash with the icon of Omen (in Russian)	224
<i>Zuenkova, O.V.</i> Conservation and restoration of the frame to the icon of Descent from the Cross of the main iconostasis of the Upper Church of the Cathedral of the Vladimir Icon of the Mother of God	

in St. Petersburg (in Russian) 253

Section 3. Education

Erakina, E.A. Cluster approach in professional education in the field of traditional artistic crafts 279

Ukolova, Y.I. Quantitative and qualitative aspects of the formation of traditional applied art of Mstera in the epoch of mass digitalization 284

Sergey V. Lebedev

Full Professor, Doctor of Philosophy
Head of the Department of Philosophy
Higher School of Folk Arts (Academy)
St Petersburg, Russia
E-mail: servicleb@list.ru

Opportunities for the development of Russian folk art in the 21st century

Abstract:

Folk art, including Russian folk art, existed and developed throughout the 20th century and continues to exist in the 21st century. Russian traditional art is well-known in the world. When in any country of the world, a local resident is asked what the word 'Russia' is associated with, then usually in response along with frosts, bears, vodka, Troika, samovar, balalaika and the Kalashnikov, it is also called such concepts as 'Palekh', 'Gzhel', and 'Khokhloma'. The reason for this is the peculiarity of the existence of folk art, based on the traditions of the ethnic group. The author concludes that Russian traditional applied art having survived all the troubles and misfortunes, continues to exist. At the same time, traditional art directly affects the 'high' art of the nation.

Keyword:

Folk art, tradition, folk, traditional art, handicrafts, art industry.

Introduction

Russian traditional art is well-known in the world. When in any country of the world, a local resident is asked what the word 'Russia' is associated with, then usually in response along with frosts, bears, vodka, Troika, samovar, balalaika and the Kalashnikov, it is also called such concepts as 'Palekh', 'Gzhel', and 'Khokhloma'.

However, maybe is all this a legacy of the last century? In most European countries, folk art disappeared in the 19th century, and was finally 'finished off' in the 20th century. Only kitsch producing crafts for tourists, remained. However, for example, when a tourist buys keychain in the form of the Eiffel tower made in China from an Afro-French merchant in Paris, it cannot be considered an indicator of the existence of folk art in France.

However, unlike most industrialized countries, traditional folk art still exists in Russia today. Moreover, Russian folk art, which developed in immemorial times (for example, the art of wood or bone carving was formed in the Neolithic era), was developing during the industrial epoch of Russia. For example, some of famous Russian art crafts originated in the Soviet period of the history:

- Russian lacquer miniatures (Palekh, Mstera, Kholui) were formed in the 1920s and 1930s;
- Cossack filigree appeared in the 1930s and 1940s;
- the art of artistic processing of amber, popular among the Baltic peoples, but not widely spread among Russians, was born in the Kaliningrad region after 1945;
- Varnava bone carving appeared in the late 1960s.

Some Russian arts and crafts experienced periods of decline and a new Renaissance. So, in Soviet times, nearly extinct Rostov enamel, painted Zhostovo metal trays, Kholmogory bone carving, Veliky Ustyug blackening on silver and Zlatoust steel engraving was revived. In the 1970s, the art of Nizhny Tagil metal painting was revived, too.

However, back to the questions:

Is it possible for folk art to exist in Russia in the 21st century?

Whether it would be consigned to history?

As the philosopher Descartes said, “define words correctly, and you will free the world from half of its errors.” Let’s start with the term of ‘tradition’ and find out whether it is fair to call folk art by traditional one.

Tradition (lat. *traditio* is ‘transmission’, ‘delivery’) – historically formed and transmitted from generation to generation, customs, rituals, social institutions, ideas and values, norms of behavior, etc., elements of social and cultural heritage, preserved in society. The very concept of ‘tradition’ means the continuity of knowledge and research methods, but in art it means the continuity of style and skill. In a broad sense, tradition is an expression of all that is previous and stable in the life of society, and it accumulates all the previous experience of collective activity.

Traditions are a necessary condition for the life of a nation. They also have an integrative character for ethnic communities for ‘own’ and separate from ‘others’. In pre-capitalist societies, traditions regulated all spheres of life of the individual and society as a whole, so many researchers call the human society of the pre-industrial era by traditional society. However, even in the modern era, ancient traditions serve as a mobilizing beginning at crucial moments in national history. It is no accident that during the Second World War, the orders of Alexander Nevsky, Suvorov, Kutuzov, Nakhimov, Ushakov and Bogdan Khmel'nitsky were introduced in the Soviet Army as military awards, but less than a decade had passed since all these figures were considered reactionaries.

National traditions are usually stable and, even if they are transformed in many ways, they remain consistent even after changes in the socio-economic and political conditions of the people's life. Therefore, tradition is the embodiment of the experience of the nation and the transmission of this experience to the next generations. The interruption of the national tradition threatens the very existence of the people as a nation. In the history of Russia, the fact of the Rurik dynasty suppressing and the election of Godunov, who had no right to the throne, to the Kingdom led to a long-term bloody turmoil that put the Russian state on the brink of destruction. Minor innovations in the service of Patriarch Nikon caused a tragic split in both the Russian self-consciousness, which could only be religious in the 17th century, and society. The 1917 October Revolution would not have been possible without the previous decline of traditional Orthodox-monarchical ideas and views. And, finally, the massive destruction of the Soviet system of values, which was the ideological basis for the unity of all Soviet people united in the USSR that carried out during *Gorbachev's Perestroika* by 'glasnost' (i.e., publicity), naturally caused the collapse of the entire society.

Although traditions mostly appear as if imperceptibly, gradually consolidating the customs, rituals and elements of national culture that have developed in society, it is still not uncommon to assert the traditions introduced by the authorities, which eventually became completely their own for society. Sometimes historical traditions including holidays, costumes, and certain behaviors are invented artificially, but gradually become 'own' for the people. Moreover, the introduced traditions become the basis for national identity. So, according to the testimony of the English historian *H. Trevor-Roper*, such native 'ancient Scottish' symbols as the bagpipe, kilt, cape with clan coloring, and even whiskey, are actually late-introduced. The Scottish bagpipe was invented after 1707, i.e., the year when Scotland lost its independence. Kilt was introduced to the market in 1726-1727 by the English quaker merchant and quaker *T. Rawlinson*. On an industrial scale, clan cage was put on the fabric by the British brothers *Allen*. Until the 19th century, the national drink of Scotland was claret and only later truly Scottish declared whiskey. However, all these symbols have become so much a part of the Scottish identity that they are perceived as symbols all over the world (Trevor-Roper, 2000). Thanks to these symbols, the Scots, previously divided into Celtic-speaking highlanders and English-speaking lowlanders, as well as representatives of different clans, began to feel like a single community.

Something similar happened to the Basques, who previously did not consider themselves a separate ethnic group but were residents of various historical provinces of Spain and France with a local provincial identity. Starting in 1895, the brothers

Arana, who created the Basque nationalist party, began to create separate Basque holidays, national costume and cuisine trying to combine the customs, holidays, costumes and cuisine of different Basque regions into something unified. This has produced results, and now the Basques, of whom only a third speak Basque, are a small ethnic group with a strong national identity.

The desire to create a national tradition under the guise of reviving some old ancient former one was inspired by the idealistic forgers, who published *Ossian's* poems or, perhaps, forged 'medieval' Czech manuscripts.

The concept of 'tradition' in Roman law meant the transfer of something to heirs. In the Middle Ages, this concept denoted established local customs and features in worship and iconography that did not contradict the canons. In the age of Enlightenment, and later in the philosophy of positivism, tradition became almost an expletive, because it denoted ignorance, superstition and backwardness from this point of view. From the point of view of the enlighteners, tradition is 'remnants of the past' that stand in the way of progress and liberation of the individual. It is no accident that in the pedagogical treatises of that time, for example, *Jean-Jacques Rousseau's* education meant the upbringing of a 'natural' person, not burdened by any traditions.

Any ideology that aims to create a fundamentally new society that has nothing in common with the existing one automatically considers tradition its enemy. This was typical of the Enlightenment ideology of the 18th century. The Great French Revolution of 1789 was a practical attempt to build a fundamentally different society, based not on traditions but on a predetermined scheme. The best way to eliminate old reactionary views and ideas was the guillotine.

During the Russian Revolution of 1917, the Bolsheviks aimed to destroy all the traditions of the 'cursed past'. The destruction of the traditions of the 'old regime' system of Russia was one of the most important tasks of the Bolshevik party. However, it cannot be said that the Bolsheviks were very successful in this. Although Russian traditions in all spheres of national life were destroyed during the Soviet period but it would be unfair to speak of the complete disappearance of Russian traditions.

1. Evolution of philosophical thought about the relevance of folk art

As a synonym for the concept of 'traditional applied art' is often mixed with folk art.

Things are very difficult with the main definitions in the field of folk art. Many scientists often confuse the concepts of 'folk', 'national', 'decorative', 'traditional'. As

a modern researcher *Irina Kurakina* rightly notes, “the current state of the theory of folk art is characterized by the inaccuracy of the conceptual apparatus, the multiplicity of interpretations of existing concepts. This situation creates inconsistency in their use and unjustified synonymy, an indistinct understanding of the essence and specifics of folk and traditional applied art” (Kurakina, 2018). The classic of the study of Russian folk-art *Maria Nekrasova* rightly noted that “folk art as a subject of science has not still had a clear definition either in the boundaries or specifics and features that distinguish it from the art of individual creativity of professional artists” (Nekrasova, 1981).

Let’s try to understand the basic concepts. We have to start with the main thing: what is the people who create folk art.

The concept of ‘people’ has many meanings in the Russian language. The entire population of the country can be considered a people (the *Constitution of the Russian Federation* opens with the words: “we are a multi-ethnic people...”) (Constitution of the Russian Federation 2019). A specific ethnic group (Russian people) is called a people. The word ‘folk’ meant something inherent in the common people, i.e., standing at the bottom of the social ladder, in many languages, including Russian. In Western European countries, there is still a certain difference between the concepts of ‘people’ and ‘nation’.

Even in the *Encyclopedia*, published by French thinkers under the direction of *Denis Diderot* in 1751-1780, there was an article of *The People (Peuple)*, which belonged to the pen of *Louis de Jaucourt* and published in volume 12 in 1765. In particular, it said: “... only workers and farmers remain in the mass of the people” (History in the Diderot and d’Alembert Encyclopedia 1978). As we can see, skilled artists and artisans were not included in the ‘people’. Accordingly, folk art (which was not mentioned in the *Encyclopedia...*) was something low and primitive. This approach to folk art has still been largely preserved in many countries including Russia.

Jean-Paul Marat, one of the leaders of the Great French Revolution, wrote about the masses: “Poor, rude, ignorant of trade relations, without arts, without crafts but free, they were connected with their land only by reed huts; they lived on the products of their fields, their flocks, their hunting, or voluntarily followed their leaders, the spoils of war” (Marat, 1956). Only then the people did develop economically but it lost its freedom and divided into social classes.

In the Russian Empire, the state understood a set of all representatives of the assessor (i.e., unprivileged) classes as ‘the people’. Accordingly, folk art refers to the creativity of the social grassroots, usually anonymous creativity based on the aesthetic ideas of the common people remaining outside the attention and understanding of

the 'higher spheres' of society, focused on 'world achievements'. Even *Vladimir Dahl* in his famous *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language* noted that 'the people' is the population united by belonging to one state, the inhabitants of the country (Cottage industry, 2006). *Dmitry Ushakov* wrote about the concept of 'the people' almost in the same terms in his *Explanatory Dictionary* (Trevor-Roper, 2000).

In this case, we will understand the people as an ethnic group. An ethnic group is defined as an intergenerational blood-related community of people, who have common stable characteristics of language, culture, psyche, self-consciousness, and territory, i.e., an understanding of their differences from other communities and their own unity.

Folk art can be understood as a defined form of folk activity and artistic crafts. The essential features of folk art have always been voluntary (artists were often not professionals, considering their artistic activities as additional income and leisure), initiative, and spiritual motivation. Folk art is considered when the creator of art is the people, and which is based on folk art traditions.

It is especially important to understand the role of tradition in modern folk art. For example, the specific features of Palekh are the principles of ancient Russian painting. According to the well-known researcher of folk-art *Maria Nekrasova*, "each nation carries its own culture of poetically figurative and craft traditions. Passed down from generation to generation as a result of collective creativity, these traditions acquire stable expressive and emotional structures that pass through the centuries. With tradition in folk art, not only skill is transmitted but also artistic principles, implemented by each time in its own way and bearing its own national character." (Nekrasova, 1981)

Works of traditional art reflect the artistic traditions of the nation, the worldview, worldview and artistic experience of the people, and preserve historical memory. Distinctive features of folk-art crafts are such characteristic features as tradition, collectivity, manual labor, work with natural materials.

However, all of the above is preserved in Russia of the 21st century, too.

Now let's clarify what 'decorative applied art' is.

The art and pedagogical dictionary emphasize that "applied art is the art of making household items (utensils, accessories, both for private use, and public, ritual, and religious purposes), which have utilitarian functions at the same time and aesthetic artistic qualities." (Shabanov et al., 2005)

Often experts also use the concept of 'decorative and applied art', which emphasizes the wide use of various decorations in products. *The Big Soviet Encyclopedia* noted that "works of decorative and applied art are inseparable from the material

culture of the modern era, closely related to the corresponding domestic order, with certain local ethnic and national characteristics, social and group ... differences. Making the organic part of the subject environment, which routinely touches people, works of applied art for its aesthetic merits, imagery, character constantly affecting the mental state of a person, his mood, are an important source of emotions, affect their attitude towards the world” (Big Soviet Encyclopedia, 1972).

Therefore, a work of applied art can be perceived as an artistic value and used practically. The complexity of this definition is that artistic quality is also a transformed utility, the result of a spiritual, ideal reinterpretation of the practical needs of man. Therefore, art (in general, as a skillful activity) becomes artistic to the extent that a person manages to transform their practical needs into ideal values.

However, the phrase of ‘applied art’, due to its ambiguity, should be applied only to those phenomena of creative activity that carry an artistic and figurative content.

The artistic value of applied art is not attached to its material value only. In applied art, one thing passes into another. It is offered to recall that even in the art of the ancient world, the concepts of ‘technique’ and ‘art’ were not separated combining them with the general concept of ‘*techné*’ in Greek, or ‘*arsis*’ in Latin.

In the Middle Ages, there was a special field of artistic crafts, but their functional structure is different from the applied art of Modern Time. Given this fact, experts tend to use different terms: ‘art crafts’ (German: *kunsthandwerk*) or ‘small art forms’ (German: *kleinkunst*, French: *arts mineurs*, *petit art*). There is another German term ‘*angewandte kunst*’, which also means applied art although literally this word is derived from ‘*wandte*’, from German ‘*wenden*’, i.e., ‘rotate, change, turn’).

After the Renaissance, when there was a final separation of architecture, painting, and sculpture, easel art, i.e., a painting, sculpture, not associated with a specific place in the architectural environment, was formed. Since that time, we can also say that a separate area is occupied by decorative and applied art. In the 19th century, international, national and regional exhibitions of decorative and applied arts were held in the world, special museums, for example, the *Victoria and Albert Museum* in London, or the *Museum of Art and Industry* in Vienna, were created.

Applied art is divided into types:

- according to the utilitarian function – furniture, utensils, clothing;
- depending on the material used – products made of ceramics, glass, metal, wood, etc.

The specialization of the applied artist depends on the technique of material processing, for example, wood carver, metalworker, porcelain painter. Such masters, according to the classical tradition, combine the skills of an artist (draughtsman, composer, fashion designer) and a craftsman, technologist.

In decorative and applied art, generalization is widely used, even symbolization of the artistic image, which is understood as “a subjective, sensually concrete, integral, individual-special, emotionally expressive form of reflection of reality and self-expression of the artist.” (Oganov & Hangeldieva, 2006) Thus, a significant part of Russian folk art belongs to decorative and applied one. Who produces works of traditional folk decorative and applied art? And what way is they produced?

Any production of material objects including art objects always involves a certain organization of this production. There are three forms of production in applied art throughout its history: craft, handicrafts, and art industry. There is no hard border between these three forms. They all smoothly pass into each other and coexist together.

Artistic craft is small individual manual production, organized on the basis of personal skill with the use of simple tools. Art craft is a method of social and economic organization of craft (Mamontova, 1995). Scientists distinguish three forms of craft: home-made, custom-made, and market-based. However, when it comes to artistic crafts, quite often there is an interweaving of these forms.

A characteristic feature of traditional applied art is its collective character. According to *Maria Nekrasova*, “each nation carries its own culture of poetic and figurative traditions. Passed down from generation to generation as a result of collective creativity, these traditions acquire stable expressive and emotional structures that pass through the centuries. With tradition in folk art, not only skill is transmitted but also artistic principles, implemented by each time in its own way and bearing its own national character.” (Nekrasova, 1982)

As the craft develops, handicrafts take the place of individual craftsmen. Distinctive features of folk-art crafts are such characteristic features as tradition, collectivity, manual labor, work with natural materials.

Handicrafts (handicraft industry) is the name of small-scale production in Russia. The set of handicrafts was called handicraft industry. Factory industrial production began to mean as ‘industry’ from the end of the 19th century only. Almost all types of Russian folk arts and crafts have still been related to the cottage industry.

The following features are typical for the cottage industry:

- 1) mainly domestic industry, i.e., work is done mainly at home and participants in it are usually members of the same family, while wage workers are an exception;
- 2) as a rule, this activity was a side event;
- 3) according to the terms of sale of their works, the handicraft industry is closer to large-scale industry (Cottage industry, 2006).

Products were not made to order, i.e., not for a specific customer-consumer (a sign of craft) but were sold wholesale to the market or buyers.

Thus, handicraft industry turns out to be a cross between craft and industrial production. Handicraft differs from handicraft in mass scale: not one master works but a village or even entire counties. That is why the name of crafts always specifically indicates the name of the place where artisans live and work: Palekh miniature, Rostov finift, Vologda lace, Tula samovars, etc. The masters are united in an artel. Home-based nature of production and small-scale production distinguish handicrafts from industrial (factory) production. Handicrafts have always had a stable domestic market and have been successfully exported abroad. Kostroma jewelry from the village of Krasnoe-on-Volga, for example, was sold in India, the furniture made in the old Russian style was in demand in Paris and Brussels, and *Tiffany* jewelry company in New York sold Siberian stones for 50 years (Levitskiy, 1902). In Soviet times, the concept of ‘artisan’ became a contemptuous epithet and gradually disappeared, although art artels in the USSR, resembled the old artisan artels, in fact.

Finally, it is logical to say about the art industry although most researchers do not consider it folk art. Art industry is the production of industrial methods of decorative and applied art products that serve for the decoration of everyday life and interior: clothing, clothing and decorative fabrics, machine-made carpets, furniture, art glass, porcelain, earthenware, metal, including jewelry, products, etc. The art industry is an integral part of the industries that produce consumer goods: fabrics, glass, porcelain, metal tableware, etc. However, the products of the art industry differ from other things in the household assortment by the emphasized expressiveness of plastic, ornamental, coloristic, and textured solutions, often being genuine works of decorative and applied art. Works of the art industry are primarily intended to provide aesthetic pleasure to their owners, although they can usually be used utilitatively. It should be noted that the legislation of the Russian Federation has not still detected legal definition of the concept of art industry.

The emergence of new materials, for example, previously non-existent types of textiles and new types of dyes, provides unique opportunities in the field of fabric painting. The development of 3D technology leads to a real revolution in the jewelry industry, when a master can use a computer to present a three-dimensional image of

the future product. Even in such conservative, truly traditional forms of art that have existed since primitive times, such as ceramics and bone carving, the introduction of new tools provides new opportunities for the development of these types of creativity.

Summarizing the above, it should be noted that:

- folk art, based on traditions, is not limited to copying old, even classical examples of works of art of the past; individual or group artistic creativity will remain in the foreseeable future;
- the development of new technologies can give an impetus to the development of new types or directions of folk art.

Moreover, we can expect a new rise in folk art in modern conditions.

Any country stands on a certain national identity based on religion, language, historical memory, and historical traditions, and, of course, folk art also has its own peculiarities in each country. For example, the lacquer miniature, which was born in China, was developed in Germany, from where it was borrowed by Russia. In all this, the Chinese, German and Russian miniatures are completely different from each other in their subjects, drawing techniques, and colors. It is in art, the art of the people themselves, that the philosophers of the century before last saw the manifestation of the ‘Spirit of the People’.

Philosophical thought did not pay attention to folk art for a long time. Going back to the Enlightenment of the 18th century, ideas about ‘progress’, ‘introducing the masses to cultural values’ led to the fact that folk art was not just underestimated but considered evidence of ‘backwardness’. One of the most important social thinkers of the late 19th century, the founder of social psychology and the theory of ‘mass society’ *Gustave Le Bon* (1841-1931) wrote that if France is deprived of fifty of the best entrepreneurs, fifty of the best scientists and fifty of the best writers, artists and actors, it would not be France, but if 150 thousand peasants and artisans disappear overnight, nothing would happen and no one would notice it.

Sooner or later, European thinkers had to pay attention to the ‘low’ art of the social grassroots. More precisely, philosophers first paid attention to national identity, which largely determines folk art.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) was the first to do this. His main work was the book of *Ideas for the Philosophy of Human History*. His philosophy was based on the concept of ‘people’s spirit’ (‘*Volksgeist*’). This is the name given to the most characteristic features of a people that find expression in their culture and language. *Herder* preached the national identity of art, asserted the historical originality and

equivalence of various epochs of culture and poetry. “Every nation,” wrote *Herder*, “contains the center of its happiness within itself, just as the globe contains its center of gravity within itself.” (Skirbekk & Guillier, 2003)

But how can we come to a true historical understanding of other unique nations and cultures? According to *J.G. Herder*, this understanding or assessment cannot be based on general universal standards. He also rejected the notion that one era or nation can serve as the norm or ideal for others. From *J.G. Herder*’s point of view, there is not and cannot be a single progress for all peoples. He predicted a great future for the Slavs as the young peoples of Europe, unburdened by centuries of ‘civilization’.

Yet *J.G. Herder* attributed only folk poetry and music to the folk spirit. He arrogantly ignored folk arts and crafts.

An incomparably more important contribution to the philosophical understanding of traditional folk art was made by *Johann Gottlieb Fichte* (1762-1814). He was one of the most prominent philosophers, notable even for the era when German classical philosophy was developing and rising. The defeat and occupation of the German states by Napoleon in 1806 dramatically changed Fichte both as a person and philosopher. From that moment, the German nation and its ‘people’s spirit’ became the basis of *J.G. Fichte*’s creativity. He wrote about the potential future of the all-German state: “in order for the emerging state not to return to the Asian despotism, but to accept the universal equality of law already developed among the Greeks and Romans, it was necessary that its main elements should be imbued with a common European national character, a lively sense of right and freedom and love for them, and with these features combine a still subtle sense of honor.” (Fichte, 1906)

At the beginning of the 19th century, under the influence of disillusionment with the Enlightenment philosophy and its belief in boundless progress, which ended with the French revolution and the Napoleonic wars, romanticism as a special trend in art that contrasted itself with Enlightenment in philosophy and classicism in art, emerged.

In contrast to the enlighteners with their calls for progress to discard all the old, the romantics gave great influence to national folklore and traditional crafts. Representatives of the romantic school emphasized the primordial nature of folk art contrasting it as something natural, refined professional art. This was especially distinguished by the circle formed in the city of Heidelberg, whose members turned to antiquity and folklore, in 1805-1809. For example, two of the members of the

circle, the brothers *Wilhelm and Jacob Grimm*, carefully studied the peculiarities of the language and folklore of the German people.

The emphasis on language learning was not accidental. The great scientist of the time, the founder of the University of Berlin, and the outstanding philologist, *Wilhelm Humboldt* noted that “language is the spirit of the people, and the spirit of the people is its language.” *W. Humboldt*’s thesis about language as the spirit of the people should be understood in such a way that language finds its embodiment in the way of thinking of the people, and the way of thinking of the people is embodied in its language. Therefore, the language is an external manifestation of the ‘spirit of the people’, since it reflects its national character, the complex of intellectual values, the totality of the culture of the people, and its spiritual education.

However, romantics looked at folk art only as a source of inspiration and manifestation of the ‘folk spirit’. Folk art began to be explored somewhat later, in the middle and second half of the 19th century. Since then, ethnography, cultural studies, and some sections of art history have collected, classified, and analyzed features of the artistic style, trends, and variants of folk art. However, all these sciences study, if I may say so, folk traditional art in statics, as of such a year. With all due respect to ethnographers, the prospects for the development of folk art remain outside their scientific sphere.

Gottfried Semper (1803-1879) spoke for the first time about the fact that the industrial era can give rise to a new folk art. In 1851, the world’s exhibition was held in London. That was the first of the world’s art and industrial exhibitions in history. It has laid down the methodology for the conduct of such exhibitions and had a huge impact on many types and directions in art. The exhibition was visited by 6 million people – quantity previously unseen in history. *G. Semper* was among the visitors. Soon after the exhibition, he published the book of *Science, Industry and Art*, where he gave a comprehensive artistic analysis of all contemporary culture through the analysis of those works of art that were presented there. In it, he tried to analyze modern culture from the point of view of the relationship between mass industrial production and artistic creativity. Semper considered the style as a historical phenomenon. He saw the reasons for the decline of architecture and crafts of the 19th century in the separation of technology and art, and separation of decoration from construction. Linking the laws of form formation with the functions of art works, *G. Semper* understood the artistic principle as a symbolic ‘garment’ of construction and materials. It was Semper, who introduced the concept of ‘artistic craft’ (*das Kunstgewerbe*), which reflects the artist’s intervention in the production of

material things in order to achieve a lost correspondence between the aesthetic and purely physical qualities of the forms of the object world.

In England, a prominent art theorist who turned to traditional folk art was *John Ruskin* (1819-1900). He was critical of the mass factory production that was killing traditional crafts. In his opinion, factory production led to the degradation of both the creator and the buyer of the product. *J. Ruskin* called on artisans to overcome the dehumanizing effects of mechanized labor with the help of art and industrial workshops. He even headed a craft workshop, which created remarkable examples of decorative and applied art.

J. Ruskin's friend and follower, *William Morris* (1834-1896), a poet and artist who is considered the forerunner of design, created the *Arts & Crafts Movement*, whose members were engaged in the manual production of decorative and applied arts, seeking to bring art and craft closer together. The aim of the movement was to promote traditional craft production. Furniture and interior design, new approaches in a number of other applied arts – all these developments of Morris and his movements had an impact on many areas of art of the 20th century.

Thus, contrary to the simplistic vision of the Enlightenment philosophy, which believed that the inexorable pace of technological progress would sweep away the 'backward' forms of artistic life, traditional art was very able to exist and thrive in the conditions of industrial production even in Europe.

In Russia, the classics of Slavophilism of the 19th century philosophically justified the civilizational identity of Russia. This is their enduring significance before Russian culture. Slavophiles have the world priority in philosophy that during the triumph of progressive theories, they were the first to express the idea (not obvious at that time) that there is no single world civilization, the symbol of which is the 'advanced' countries of Western Europe, and other 'underdeveloped' countries should run after the West importing Western civilization with all its roses and thorns. Slavophiles pointed to the independence of individual local civilizations.

From their point of view, it is culture that gives the most characteristic features of each civilization. Under the influence of Slavophiles, researchers traveled on foot to dozens of provinces recording folk songs and epics, and collecting collections of handicrafts.

Not only studying and collecting, but also a successful attempt to create a new national art was carried out by an informal association of Russian creative intelligentsia (artists, musicians, theater workers, scientists), who formed the so-called *Abramtsevo Circle* (*Mamontov Circle*). This circle operated in the 1870s-90s in *Abramtsevo*, the estate of the entrepreneur and philanthropist Savva Mamontov. In

Abramtsevo, the revival of lost and forgotten Russian folk crafts began: wood carving, tiles, embroidery. Artists organized expeditions to northern Russian cities to study preserved ancient monuments of architecture, iconography, decorative and applied arts, and searched for examples of folk art in villages. Members of the circle organized carpentry and carving, embroidery and pottery workshops in Abramtsevo. The products of the workshops were very popular, exhibited at all-Russian and international exhibitions, and won gold medals. The rise of new Russian art, based entirely on folk art traditions, was hit by the political problems of the first third of the 20th century.

In the Soviet period of Russian history, despite the fact that the Bolsheviks fully shared the progressive ideas that came from the philosophy of the Enlightenment, and artists, who worked in the traditional manner, were viewed as a 'backward element', folk art crafts did not disappear. Moreover, in the 1920s and 30s, new centers of lacquer miniatures appeared in Palekh, Mstera and Kholui. Unemployed iconographers found their place in art there.

In the Soviet era, traditional Russian art was studied and popularized by a number of remarkable scientists. Among them we can name *Nikolai Dmitrievich Bartram*, *Anatoly Vasilyevich Bakushinsky*, *Viktor Mikhailovich Vasilenko*, *Vasily Sergeyeovich Voronov*, and other remarkable scientists.

The achievements of the country's traditional art in the first decades of the Soviet era were clearly demonstrated by the international exhibition of art and technology held from May 25 to November 25, 1937 in Paris, which became a triumph of Soviet science, technology and art. The Soviet exposition at the exhibition collected 270 awards including 95 Grand Prix, 70 gold, 40 silver, 6 bronze medals, more than fifty diplomas. The triumph was particularly impressive, given the open hostility and bias of the jury, and the noisy anti-Soviet campaign in the press.

After the Second World War, Russian traditional art found itself in a paradoxical position: it became an officially recognized historical value of the country, but recognition did not mean that this art would continue to develop and not remain the storage units of museums. In 1960, almost all art artels, which turned into ordinary factories, were liquidated. In these conditions, we can wonder only that Russian traditional art has survived at all.

In addition to political problems, there were also social and cultural problems common to all industrialized countries. In the course of a single generation, Russia has transformed from a predominantly peasant country to a country of citizens. In 1897, the urban population of Russia was 12.9% of the total population, 15.3% in 1914, 21.3% in 1926, and already 74.4% in 1979. The traditional peasantry has

completely disappeared as a class. The artisanal sector of the economy has also almost disappeared, or rather, it has become 'shadow'. As a result, traditional art has largely disappeared, and what existed was mostly presented as kitsch products for tourists.

Of course, folk art could only be preserved and developed as a result of the existence and active activity of educational institutions that train personnel for folk crafts. Such figures as *V.M. Vasilenko*, *N.G. Dmitriev*, *M.A. Nekrasova* and others, who created scientific research on professional education in the field of folk arts and crafts, played a huge role in this.

The Moscow School of Arts and Crafts (MSAC), founded in 1938, trained specialists in traditional applied arts during the Soviet era. It was there that the world's first author's training programs were created for professional skills in the field of embroidery, art painting on metal, fabric, and jewelry. A specific quality of the School's staff was a highly professional attitude to folk art not as a frozen phenomenon but as a living phenomenon that is still in demand today (Folk art: history and modernity, 2006).

Traditional applied art was in this position in Russia by the end of the Soviet era. The collapse of the Soviet Union contributed to a sharp acceleration of the world process called globalization.

The most characteristic feature for all countries of the world is the identity crisis in the era of globalization. This term 'identity' (Lat. *idem* – 'the same') appeared in ancient logic and meant a relation, whose members are identical to each other. However, of course, identity is not just a philosophical category. Identity in the human psyche is the ability to express in a concentrated form for a person how a person imagines personal belonging to various social, national, professional, linguistic, political, religious, racial and other groups or other communities. In other words, what the individual relates to is identity. First of all, an individual's identity is related to his or her cultural preferences. People can change their spouse, religion, political views, country of residence, social status, even sexual orientation many times. However, culture defines all other identities.

In the age of globalization and the 'blurring' of identity by western 'mass culture', the importance of the cultural factor for the preservation of identity is only increasing. In fact, only those nations that have their own cultural alternative, will survive in the modern world.

The era of globalization with its imposed patterns of western mass culture, highly likely, caused an identity crisis. And the counteraction to globalization was the 'return of ethnicity', i.e., the revival of almost forgotten historical cultural traditions.

We must admit that in a number of historical provinces of European countries, there is a real revival of traditional applied art. In Russia, this process has also taken on a special character. It is no coincidence that philosophers talk about the conservative cultural revolution in Russia. And it is in the field of traditional arts (since 'modern' arts are formed in the West) where the victory in preserving the Russian national identity can be won.

2. The current situation with the training of specialists in the field of folk art in Russia

However, this requires a system of training future artists. At the turn of the Millennium, Russian traditional applied arts began to require new approaches to teaching. It was necessary to train not only diligent copyists of old classical examples of traditional applied art but also artists, who could develop the Russian artistic tradition in the era of universal literacy, urbanization and mass media domination. However, artists need higher education in order for national art would not limit only to the restoration of old techniques and products. For thousands and thousands of years, traditional art has been based on the practical experience of masters based on the examples of their ancestors. However, this is not enough in our time. A modern artist, who wants to create great masterpieces, which is the natural feeling of every true artist, must have all the artistic experience of humanity and especially his people but also be a comprehensive person. Meanwhile, in the 'wild 1990s', the traditional arts and crafts of Russia experienced a severe crisis. In addition to prosaic financial problems, people's artists were particularly affected by the beginning dominance of mass western culture. However, as always in the history of Russia, all these problems caused natural resistance. On the wave of increased interest in the basics of national culture in Russia, the opening of the *Higher School of Folk Arts* (Institute) took place in 2003. The *HSA(I)* is really the first and only state educational institution in Russia that provides professional training for artists of traditional applied art.

A unique system of continuing professional education in the field of traditional decorative and applied arts is embodied in it. The Institute is a multi-level educational institution of higher professional education that implements programs of secondary, higher, and additional professional education. Thus, the *HSA(I)* is not only an educational but also a scientific institution, the only one of its kind.

HSA(I) branches are located throughout Russia and abroad: Moscow, Mstera, Kholui, Bogorodsk, Fedoskino, Sergiev Posad, Omsk, Ryazan, Porvoo (Finland). The number of students at it is small. However, it is quite understandable: an artist of traditional art is a piece product.

Thus, the HSF(A) is both a higher education institution and a research center where Russian traditional folk art continues to develop. There are many difficulties and contradictions in the development of the Institute, as well as in the state of traditional applied art. However, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* also noted that contradiction is the source of development.

Conclusion

Thus, Russian traditional applied art having survived all the troubles and misfortunes, continues to exist. At the same time, traditional art directly affects the 'high' art of the nation. As historical experience shows, for example, in the work of *W. Morris* and the work of the *Abramtsevo Circle*, traditional art has an inspiring effect on the art of the country as a whole. In other words, not only elements of folklore but also new, quite avant-garde art still comes from a folk source.

We can observe the emergence of new types of folk art with our own eyes.

As an example of the development of 'real' folk art in the middle and end of the Soviet era, we can cite the history of the appearance of artistic processing of amber. This direction was born in the Kaliningrad region, former East Prussia, after 1945. In the Russian Federation, this region is the smallest of territory – 15.8 thousand square kilometers (0.3% of the country's territory) (Lebedev, 2015). The region is inhabited by immigrants from all over the former USSR. As the Kaliningrad scientist *Y. Zverev* noted, "in the economic and geographical literature there is a term 'countries of migrant capitalism'. In this sense, the region can be called a 'region of migrant socialism' with all its inherent pros and cons." (Zverev, 1997) There are many universities in the region including the university. Kaliningrad residents are mostly citizens with a high level of education. However, it is here that the artistic processing of amber has become completely 'its own', Russian direction in art. Thus, the artistic processing of amber is completely related to Russian folk applied art. Amber jewelry has become one of the 'business cards' of Russian jewelry art. The Kaliningrad amber industry has lived more than 50 years.

Can we talk about the possibility of new types of folk art?

Let's give an example of such popular among 'ordinary people', types of home art that have a long history and have flourished in our time, as patchwork sewing and making glass products with a burner at home.

Patchwork is a type of folk-art activity that has existed from time immemorial to the present day. Traditions of patchwork sewing were developed in Russia. So, *Domostroy* described methods of economical cutting, including from scraps of cloth. In the Soviet era, patchwork was also interested in artists, futurists, and

constructivists of that time as a new expressive form. Most people, however, were engaged in making clothes from rags only because of poverty and scarcity. Patchwork is a kind of mosaic made of pieces of fabric, which is used to create household items, clothing, accessories, and art panels. This art can be both decorative and applied, and purely artistic. If earlier patchwork arose from the need to maximize the use of all available fabrics, today patchwork is becoming a real art, and millions of people, women and men, young and old, of all social strata and groups are interested in it.

Lampwork (working with a burner) is a technique for processing glass over the flame of a burner. It is one of the newest types of folk art. It is usually used for making glass beads, accessories, and small decorative figures. For lampwork, you need special equipment: a propane or oxygen burner, as well as quite expensive raw materials. Historically, since ancient times, glassblowers made toys and trinkets from the remains of the glass mass. At the end of the 20th century, as burners and glass for processing became available and cheap, lampwork began to turn into an art craft. The main advantage is the ability to let in products of any shape and size. In addition, all lampwork products are unique because it is impossible to repeat them.

Of course, these examples are not limited to folk art. We can expect the emergence of new directions in this work, caused by the development of technology. Consequently, folk art will exist and develop in new forms that are not yet known to us.

References:

- Big Soviet Encyclopedia. (1972). In 30 vols. 3rd ed. Vol. 8. Moscow: Soviet Encyclopedia.
- Constitution of the Russian Federation. (2019, April 11). Retrieved June 15, 2021, from <http://www.constitution.ru/>
- Cottage industry. (2006). *Holy Russia. Great Encyclopedia of the Russian People*. Moscow: Russian Economy.
- Dal, V.I. (1995). *Explanatory dictionary*. In 4 vols. Vol. 2. Moscow: Terra Edition Center.
- Fichte, I.G. (1906). *The main features of the modern era*. St Petersburg.
- Folk art: history and modernity. (2006). Interview with the rector V.F. Maksimovich. Autumn school of traditional applied arts. November 15, 2006. Program and training materials. St Petersburg.
- History in the Diderot and d'Alembert Encyclopedia. (1978). Leningrad: Nauka.
- Kurakina, I.I. (2018). *Content of teaching the theory and history of traditional applied art in specialized higher education*. St Petersburg: VSHNI.

- Lebedev, S.V. (2015, January 16). Yantarnaya Rus. Ethnic history of the Kaliningrad region. *Russian People's Line*. Retrieved March 22, 2021, from https://ruskline.ru/analitika/2015/01/16/rus_yantarnaya
- Levitskiy, V. (1902). Importance of Handicrafts in the national economy. *National Economy*, 2.
- Mamontova, N.N. (1995). Features of development of folk crafts and crafts of Russia from the 18th to early 20th century. *Folk art of Russia: Tradition and Style*, 86. Moscow: Proceedings of GiMA.
- Marat, J-P. (1956). *Selected works*. Vol. 1. Moscow.
- Nekrasova, M.A. (1981). Folk art creativity as a type of artistic creativity. *Art*, 11. Moscow.
- Nekrasova, M.A. (1982). *Problems of folk art*. Moscow: Fine Art.
- Oganov, A.A., Hangeldieva, I.G. (2006). *Theory of art: Textbook for independent work of students*. Moscow: Publishing House of the International University in Moscow.
- Shabanov, N.K., Shabanova, O.P., Tarasova, M.S., Pronina, T.D. (Comp.) (2005). *Art and pedagogical dictionary*. Moscow: Akademicheskii Prospekt: Triksta.
- Skirbekk, G., Guillier, N. (2003). *History of philosophy*. Moscow: Humanitarian Publishing Center VLADOS.
- Trevor-Roper, H. (2000). *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ushakov, D.N. (1996). *Explanatory dictionary*. Vol. 2. Moscow: Terra Edition Center.
- Zverev, Y. (1997). Kaliningrad region of Russia in a new system of geopolitical coordinates. *Ethnic and Regional Conflicts in Eurasia*, 2. Moscow: Whole World.

Dmitry A. Nachev

Member of The St Petersburg Union of Artists of Russia
Member of the Association of Art Historians (AIS)
Member of the International Union of Teachers and Artists
Senior Lecturer
St Petersburg Institute of Art and Restoration
International School of Design
St Petersburg, Russia
E-mail: 3izo2@mail.ru

Multi-faceted creativity of artists of one city

Abstract:

The study of the topic provides an opportunity to get acquainted with another important phenomenon in Russian art, which received the concept of severe style and developed in the 1960s. The research considers the evolution and development of the genres of still life and landscape, their interpenetration in the works of artists. It also considers the diversity of creativity, different artists united by one city. Special attention is paid to the work of Leningrad artists. The artists of the Leningrad school of painting, characterized by certainty professional and moral criteria and as a result, caution against innovations. The study analyzes the creativity of such artists as A. Yakovlev, Y. Krestovsky, E. Moiseenko, O. Khorosheva, A. Lytkin, and others.

Keywords:

art, painting, painter, still life, landscape, artists of the Leningrad school of painting, A. Yakovlev, Y. Krestovsky, E. Moiseenko, O. Khorosheva, A. Lytkin.

Introduction.

‘View from the Window’ in the works of the artists Y.I. Krestovsky, E.E. Moiseenko and A.A. Yakovlev

You can consider the work of Leningrad (St Petersburg) masters Y.I. Krestovsky and A.A. Yakovlev with the involvement of other artists whose works touched the theme of ‘view from the window’.

The study of the topic provides an opportunity to get acquainted with another important phenomenon in Russian art, which received the concept of *severe style* and developed in the 1960s. In itself, this concept is very conditional and it is a kind of metaphor. For the first time, the term of *severe style* was used by the critic A.A. Kamensky first in oral speech, and then a group of artists who worked in the late 1950s and early 1960s, mainly Muscovites, which included N.I. Andronov, G.M. Korzhev, V.I. Ivanov, V.E. Popkov, P.P. Ossovsky, T.T. Salakhov, the Smolin brothers, D.D. Zhilinsky, i.e., most of the leading artists of the 1960s, was designated

under this concept. Leningrad artists E.E. Moiseenko, I.Y. Krestovsky, A.A. Yakovlev belonged to the group, too.

The artists, conditionally united in this group, created works, in which most important feature of the figurative structure was metaphorical. Of course, this concept itself is characteristic of traditional and realistic art works. However, these masters used mainly the plot and semantic nature of the metaphor, referring mainly to its pictorial and plastic essence.

This is not difficult to trace in the works of Y.I. Krestovsky. As a master of still-life, he understands the meaning of the subject more than its realistic essence. In his still-lives, the subject acts as a symbol and expands the idea of the content of the paintings. Maybe that is why he turns to the theme of *open window* that carries a romantic charge. If you recall some aspects of the development of European art, you can remember the deep spatial window-niche that has fascinated artists since the 15th century. It was there, in the depths, that the *big world*, which artists gravitated to but they did not have a tradition of displaying it, was developing.

Another surge of attention to the motif of the window, opened out of interest in the entire outside world, is used by romantic artists of the early 19th century. However, now outside the window, there was the world of the infinite. We often do not even see, but only realize, imagine, do it through *the look outside* of the hero of the picture. Romantics like to contrast *the small*, ordinary, and real world, which can be seen and felt, with the *big world*, which leads both the eye and the imagination to infinity.

This is the approach to the genre that Yaroslav Krestovsky has in his works of the second half of the 1960s. This is *Cage with Parrots* (1965), *White Night. Bouquet of Lilac* (1967), *Still-Life with an Aquarium* (1968) and pencil *Still-Life with a Mirror* (1967). *White Night. Bouquet of Lilac* contains more elements of the real world. The lyrical theme of the connection and continuity of different cultural epochs is traced in it. The world was still in the pale, silvery-pearly haze of the white night. The artist elaborated on the characteristics of the interior. We see details of the furniture, antique furniture, a clock on the wall, and a luxurious bouquet of lilacs in a round vase.

The most characteristic compositional technique of the 1960s was the use of a narrow strip of the first plan (window sill) to write the actual still life, but the middle and far plans were occupied by the landscape. The artist deliberately emphasizes this foreground and the plane of the canvas.

The motif of the city is familiar to us from other still-lives with a window by Yaroslav Krestovsky. This is a house with a tower topped by dome's onion and a

weather vane, empire mansions and tenements known from other works. They only move slightly in space in each new picture.

By a simple comparison of the *small* world of reality surrounding a person, and the ever-living craving for dreams, beauty and perfection, the artist speaks of philosophical problems, the essence of which lies in the perception of the world as eternal beauty.

Yaroslav Krestovsky *composed* his compositions. First of all, this applies to his still-lives – complex, metaphorical, allowing to give greater semantic depth to the work, but the significance of the landscape motif is not implored by the artist. The master created his best works in the 1960s and 1970s. An interest to the theme of *view from the window* was realised by E.E. Moiseenko (*Still-Life on the Windowsill; Winter (Birch)* (1971), *Window* (1975), *Blue Morning* (1974), *Son* (1968), *Young Artist* (1970)) and A.A. Yakovlev (polyptych *Our Pavshino. The Seasons of the Year* (2011) and *Bad Weather* (2011)). Their works, created in the following decades, clearly demonstrate the evolution and development of a complex work that combines different genres of painting.

Creativity of artists of the Leningrad school of painting

The artists of the Leningrad school of painting, characterized by *certainty professional and moral criteria* and as a result, *caution against innovations...* [5], strict adherence to the traditions of the academic school, since the late 1950s, start looking toward the enrichment of scenic beauty, enhance the decorative and impressionistic survey in the themes, which does not aspire to comprehensive coverage of the phenomena. The search for new methods to enhance expressiveness leads to the appearance of an original genre, in which the expressive possibilities of still life and landscape, and sometimes the interior genre, clearly converge. Although still-life physically or spiritually *prevails* on the canvases, which is reflected in the names of paintings, it is obvious that it is inextricably, justifiably and necessary connection with the landscape, without which reflections on the eternity of the universe, the impermanence of human existence, as well as the transfer of the artist's personal experience would hardly be possible.

Artistic problems and ways of interpenetrating of still-life and landscape were solved by brush masters in different ways. This could be due to unifying daylight (T. Afonina, V. Teterin, E. Antipova, B. Shamanov, N. Pozdneev), transmitting the state of the air environment and reflecting it on objects (B. Shamanov, *Asters*), focusing on the bright decorative nature of things and transmitting the form and texture due to color (S. Osipov), etc. Motif of a window or door, open or closed, often introduce

thereby establishing a harmonious connection between the microcosm and the macrocosm (A. Yakovlev, Y. Krestovsky, B. Shamanov, E. Moiseenko). Introduction to the plot of the lyric hero (E. Moiseenko) serves as an indisputable method of enhancing personal emotional experience and philosophical understanding of the world.

Taisia Afonina's *Still-Life with Willows* (1964) is joyous and wordy. There are a lot of items made of different materials—glass, porcelain, metal, light fabric, the texture of which is revealed by daylight. This light falls on objects and differently plays on their surfaces, revealing all their beauty. It should be noted that the landscape in the picture is not as such, it *is hidden* behind a curtain and appears to us in the form of a stream of bright spring sunlight, which is a powerful unifying still-life and landscape, guess the window. In this still-life, the artist frankly sets a coloristic task subtly developing the white and silver-gray scale that dominates the picture, and only emphasizes its beauty by the delicate introduction of cobalt, gold and yellowish-brownish shades.

Boris Shamanov also solved similar artistic problems in his work. Frankly putting a still-life in the landscape, he made bright or dim sunlight by the hero of the paintings. Jug with yellow flowers in the still-life of *September. Yellow Flowers* (1991) stands on the edge of a plank table. The stream of the brightest light plays on yellow large flowers and smaller orange nasturtiums transforming them and making them even more bright and *sunny*. The contrasting shadows, cast by the jug and the trees (the latter are not visible to the viewer, but are implied by the effect of introducing shadows), clearly indicate how the light is bright and strong. The landscape, given large broad strokes and circular lines and transmitting hilly terrain, ends with a circular horizon, which gives it an almost universal scale. Against this background, a giant bouquet that does not fit into the frame of the canvas, also carries the idea of the greatness of the *great bouquet* and, thus, gives a complete image of the world harmony. This harmony is also emphasized by the development of a noble color scheme of yellowish and bluish colors.

Universal scale is also given to the bouquet in the painting of *Brier after the Rain* (1989), the entire composition of which is built on the circular lines – the table, the vase, the bouquet and the rainbow. The bouquet *is soaring* over the landscape illuminating the landscape with its glow with a river and unsightly wooden huts. Juicy crimson tones, combined with azure-blue and emerald-green ones, give the canvas a *fabulous* color. The momentary beauty of the world is highlighted by a few fallen petals and leaves of rosehip on a wet table and a gradually *dissolving* rainbow.

Asters (2001) are different in mood. Snatched from a large landscape fragment with flowers in a simple glass jar makes it clear to the viewer that the landscape continues beyond the fragment. The general state of nature evokes a slight sadness for the past summer. The soft diffused light falling on the yellowing large leaves, on the asters already lowering their heads, on the white crumpled tablecloth (transmitting its glow to the Astras and making them glow from the inside as well), unites the still-life and the landscape with the general state of departure of years' joy. The artist seems to offer us to admire the colors of the coming autumn, carefully developing a green-brown and refined amethyst-lilac range, thus, setting and solving a decorative task.

The introduction of the window motif is found in many of Shamanov's paintings of the 1960s: *Still-Life with an Alarm Clock* (1962), *Sprouted Potatoes* (1966), *Night. Candle at the Window* (1969), etc. Undevelopment of the landscape in depth, bringing large objects and things, which partially obscure the world outside the window, to the foreground, the artist's view of what is depicted slightly from above, and often the combination of different points of view give Boris Shamanov's still-lives monumentality and spiritual meaning.

The works of Yevgenia Antipova and Viktor Teterin give an idea of the great decorative possibilities and impressionistic tendencies of painting by Leningrad masters of the second half of the 19th century.

Noon (1982), *Blooming Willow*, *Calla Lilies and Daffodils* (1984), *Apple Tree in Bloom* (1997) and many other works of Yevgenia Antipova are written during plein air and are very harmonious, accurately set still-lives, usually vases and other vessels with flowers, fruits, vegetables, food, arranged on small round tables in the garden under the trees. It often seems that the nature around *obscures* the still-life invading its *life*: branches of trees, bent and even lying on the table, endless glare, cast by objects on each other, all united by a bright sunny color... The circular forms of bouquets and tree branches, round tables, round horizon lines and fragmentary nature of many compositions, despite the lightness and cheerfulness of the canvases, give them a significant degree of monumentality.

The window motif in E. Antipova's early work *Books on the Table* (1963) and the light of a winter sunset, pouring out of it, serve as a unifying beginning of the major *mood* of the workshop corner, achieved by developing a warm ochre scale with the introduction of noble red spots, and the winter embankment outside the window, with houses illuminated by pinkish light.

Color in Teterin's works plays a primary role. This is a contrasting painting made with temperamental large strokes. *Still-Life with Braided Bottle* (1969), *Still life with*

Flowers (1964), *Autumn Still-Life* (1964-1972), *Flowers under a Tree* (1980), *Blossoming Almond Trees on the Shores of the Black Sea* (1981), *Still-Life with Alpine Roses and the Vase* (1983) and many other works are no different by a great variety in the choice of subject, but these flowers, fruits, vegetables, and dishes, made on the open air and the bright sun and written by juicy brush, convey harmony and complete unity of landscape and still life lines.

Nikolai Pozdneev's *Still-Life in the Grass* (1964) was painted in bright and juicy colors. Broad writing, powerful brushstroke, bodywork of paint, bright decorativeness is inherent in this work. The plot depicts everyday things, simple dishes and food lying on a napkin in the grass. There is no landscape as such, but it is certainly discernible, that is, a large field of green grass with yellow dandelions. The fragmentation of the composition, the circular shapes of objects, the bending blades of grass, the white napkin as a symbol of light and purity poetize the everyday motif, making it a part of the Universe.

A different, more graphic style of painting is typical for such masters of the Leningrad school as Evsei Moiseenko, Yaroslav Krestovsky, and Sergei Osipov.

Sergei Osipov's *Autumn Branch* (1974) and *Bouquet of Cornflowers* (1976) practically eliminate the problem of light and solves decorative problems using color, which creates the shape of objects and transmits their texture. In both works, the window motif is introduced, behind which a color spot in the form of an autumn yellow tree, as in *Autumn Branch*, or a grayish-bluish landscape, as in *Bouquet of Cornflowers*, necessarily echoes the colors of the object world. So, we can see achievement of the harmony and interpenetration of genres.

Yaroslav Krestovsky is a master admiring the subject. Whether it is a giant axe in *Still-Life with an Axe* (1965), placed among other ringing stabbing and cutting objects against the background of a frosted window, behind which snow-covered huts... or antique world, located on a table made of Karelian birch, with a huge antique clock and exquisite dolls in *Clock and Dolls* (1972) ... or a fantastic water world in *Still-Life with an Aquarium* (1968), set on a large window, behind which and through which you can see the roofs of the old city. In all cases, the still-life is placed in a temporal and spatial context. There is no conflict of opposition. These are still-lives of landscapes and interiors at the same time (as in *Clocks and Dolls*), which change not only consistently, but often in places. So, the industrial landscape outside the window framed by heavy curtains looks like a picture of the outside world hanging on the wall. These are performances with a curtain (*Still-Life with an Aquarium*), and the theater set of *White Night. Bouquet of Lilac* (1967), and the transfer of one era to another through admiring both. It seems that developing the theme of the

interpenetration of epochs by combining genres, Krestovsky did not overcome the literary and could not rise to the heights of miriskusniki in his work.

Evsei Moiseenko's still-lives are full of moods and personal experiences. His usually nervous lines are calmed in still-life and landscape. If a still-life is painted with the introduction of a window, it is usually located at the window directly, close to it, or on the windowsill itself. In *Still-Life with Tatarnik* (1978), vertical lines (plant stems, fence, window frames) predominate. The rhythms of the stems and petals of plants create a sense of movement, dance, exultation. Heavy window frames enhance the movement, as if *pushing* the still-life out into the street and *inviting* the viewer to sit under a tree by the fence or run along a circular path that goes off to the left into the distance. The interpenetration of the still-life and landscape creates a mood of serene summer happiness. The joy of the flower dance is complemented by the joy of the kaleidoscopically devoted world outside the window (the landscape consists of fragments, and when the window glass swings, a different fragment is reflected in it). The background of the picture is filled with light, the front is linear. And you can clearly feel the presence of a person who is not visible, but who came, put the flowers (their trophies) in whatever they had to, so as not to wilt, and ran away, because the diagonals of the windows *pushed* him into the summer, joyful world. And we know how he will run along this circular path into the distance, towards happiness.

In *Autumn Still-Life* (1982), the main character of the work is shown in close-up. The view of peaceful country life serves to solve pictorial problems. The scent of the composition – a bowl with apples – is underlined and colored, this is the lightest spot in the whole picture is full of circular shapes. Other parts of the picture are filled with complex rhythmic lines. The landscape sets the mood for the still-life, and it takes on a plot: country house, autumn, a little sad (blackened trunks, fence, gate) ... The table divides two compositional plans – the first is subject, “talking” about the life of people, and the second, complicated by the perspective and depth given by a purely pictorial technique, speaks about the life of nature. Orange and greenish shades of objects and foliage bring a note of joy to the dark *verticality* of trunks and fences giving a sense of admiration for life with its changing seasons, each of which carries its own suburban joys. In other words, it is still-life and mood, still-life and feeling, but mood and feeling arise from a deep mutual penetration of nature and the world of objects.

In *Portrait of a Boy* (1962), *Young Artist* (1970), *Boy under an Apple Tree* (1980), the portraits of a teenager are placed, which are either in the walls of their room by the window, or in the garden under an apple tree. The boy is waiting for his future, he is protected while the world of his house or garden (*Portrait of a Boy*, *Boy under an Apple*

Tree), or, conversely, is pushed by the window frames into the romance of life outside the window, with goats rushing like horses (*Young Artist*). The boy belongs both to the world in the room or garden, and at the same time, by his detachment or an unexpected thoughtfulness, or enthusiasm for age, to that other world, outside the window or outside the fence. Thus, the artist solves complex philosophical and ideological problems by introducing a lyric hero.

The philosophical understanding of still-life is also characteristic of the works of Andrey Yakovlev. In the painting *Memory of Fallen Artists* (1970), a red irezida in a pot is placed on the sill of an open window, behind which there is no landscape, and the space is decided in the form of a gray tone stretch and resembles a granite slab. Against this background, a flower with red petals that resemble many hearts in color and shape, looks like a symbol of memory. Strict verticals of stems, brushes, and window frames give the canvas a lofty solemnity, and a noble combination of red and gray do restrained luxury.

The theme of the window always played in the artist's significant role, both in early works (*Letter from Leningrad*, *The Day Begins* (both 1977), *Rosemary* (1980)), where the window or its fragment serves as a background for expressive still-life only and later (*Cornflowers* (1990), *Tunguska* (1991), *Winter Bouquet* (2008), *The Day of Apple Feast of the Saviour* (2007), *Honey August and Berries of the Forest* (both 2009), in which bright sunshine, the light which illuminate the entire interior space and unites the two worlds, outer and inner, the power of love for the beauty of the world, is raging at the open windows.

The polyptych of *Our Pavshino. Seasons* (2011), painted at the end of the master's life, brings the theme of the beauty of the world and personal experience to perfection. There are captivating *April* with the finest developments of yellow-gray and mother-of-pearl colors, and juicy *June* with a colorful bouquet of wild flowers in an emerald vase, ripe strawberries and milk, with a Sunny landscape outside the window, half-open and *calling* us to run out to bask in the sun, and *July* with a bouquet of cornflowers and ears in a clay vase standing on the windowsill and written from the garden, as if inviting us to home; a little sad, and *August* with dried fish, beer and cigarette in the ashtray, golden grass and nascent thoughts about the end of the summer, and rainy *November* with a dry bouquet in a large vase, red cat, clay toys and a continuous flow of water on glass. and buoyant, joyful mood *January* with bullfinches and tits flying around in search of food, tangerine peels on the snowy table. All these works, imbued with a subtle lyricism and attraction to the infinite beauty of the world, are akin to the music of *The Seasons* by Antonio Vivaldi in terms of their impact on the viewer.

Philosophical orientation, subtle interpenetration of genres, pronounced lyricism, poetized perception and transmission of everyday objects of life, subtle color combinations, impressionism are the main features that are inherent in the masters of still-life of the Leningrad painting school in the second half of the 20th century.

Poetry and light in the works of Olga Khorosheva

Olga Khorosheva, a talented St Petersburg artist, is primarily attracted by the amazing accuracy, brevity of the image, bright and juicy color scheme, and absolute fidelity to the chosen themes.

The search for style, it seems, did not touch her creative manner at all. She chose her clear and fascinating pictorial language once and remains faithful to it for more than a dozen years. This makes her early works look surprisingly modern, and today's – timeless. This is largely due to the *win-win* in art themes and subjects chosen by the artist – women, children, flowers, nature. And in any portrait, female or child, in any story picture, in any still life or landscape – an amazing combination of vital truth and excited elation of the image.

Khorosheva's painting is active and emotional, it is recognizable by its juiciness, peculiar color and stylistic unity. Favorite shades of blue, blue, azure, turquoise fill the entire space of paintings depicting village children, teenagers and young women. Blue has many meanings and, supported by other colors-white, green, yellow-is perceived sonorously and at the same time sets off the other colors. A certain *similarity* of facial expressions of the characters, their large and always sad eyes, concentration, sharpness of the lines of the hands, a certain rigidity of movements cause persistent associations with the Fayum portrait, iconographic images and early parsons (*Dimochka, Nadyusha*, 1992). In the of *Pyatnashki* (1993), children's images presented against the background of the circular forms of the earth and azure water merging with the sky, as if raised by the artist to the universal image of eternal youth. The works of *Summer Bathing, By the Lake, Noon* (2008) carry a shade of deep symbolism and evoke wonderful images of V.E. Borisova-Musatova. The beauty of the surrounding landscape, a young female body and modest wild flowers, as a symbol of modesty and chastity of the captured images are what the author tells us, clearly admiring his models.

Completely revived in spirit is the image of a teenager in the picture *Dragonflies* (1993). A boy kneeling in profile, movingly focused on dragonflies flying out of the palm of his hand, depicted against the background of a tall Bush resembling a Christmas tree and a huge piercing blue boundless lake, this image bears the stamp

of the great Italian masters-Raphael, Botticelli, Carpaccio... The freshness of colors, clear composition, and generality of the landscape make the child's image majestic and sublime. The anatomical accuracy of the youth's body, his awkwardness, insecurity and exquisite elegance of hand drawing, the subtle reflexes of the skin, detachment from the noisy life near and focused on the seriousness of the gaze, or admiring whether studying the flight of dragonflies – all these makes the main character with images of teenagers in painting E. Moiseenko, who studied Olga Khorosheva. The interest in childhood and youth, so widely embodied in numerous portraits of Moiseenko, is perceived by the student in full and with high delight. *Having absorbed* from the teacher the psychology and immersion in the inner world of the characters, the light and complex world of the emerging personality, Khorosheva gives her paintings more picturesqueness, moving away from the classic moiseyenko graphics, which makes her images more fragile and pathetic.

The canvas *Boy on the Grass* (1994), as well as *Dragonflies*, is filled with a deep generalized symbolic meaning. Touching naked fragile boyish figure lying on a white towel, the round shape of the hill, written in large, generalized strokes, fluttering butterflies, corners of the bright blue sky – everything is encrypted message of the author to the viewer, talking about the bright and clean world of the child, about his insecurity and at the same time about big dreams, read in a serious concentrated deep inside look.

Portraits of urban residents-children, women, and men-are always concise in composition and are remembered for their bright characters and rich color scheme.

The portrait of *Nadenka* (1990) admires above all with his masterly performance of red. The whole canvas is a hymn to the red, a hymn to the beauty of a talented girl. Scarlet, Burgundy, vermilion and delicate pink-all written in hot bright colors that emphasize the texture of fabrics and objects, mesmerizing, as in the canvases of Arkhipov, Petrov-Vodkin, Matisse and many others. The girl depicted with a book in her hands is beautiful. A deep intelligent look, a slightly timid girlish pose, an abundance of books on the table, a background of red Cannas – everything speaks of a great future for a talented person. Her soul is pure and tender, toys have not yet been forgotten, all the fairy tales have not yet been read, but her soulful, unchildlike eyes are focused on a beautiful bright future. Many years later, in the portrait of a teenage girl *Anastasia* (2009), the artist again turns to red, which models the form and emphasizes the elegance of the model.

Women's portraits occupy a significant and worthy place in the work of Khorosheva. In the paintings of *Nani* (1989), *Svetlana* (2003), *Nadia* (2005), the softness and plasticity of female figures are emphasized through the expressiveness

of the drawing. They do not contain excessive detail and signs of time. They are quite concise and restrained in the color scheme. But each character feels the richness of the inner content and beauty of the soul.

Olga Khorosheva's landscapes are also imbued with an emotional sound. They fill the space of village portraits and holiday scenes, and they are represented by a separate independent genre. The artist masterfully conveys the quiet and unobtrusive beauty of the Central Russian landscape, relying on the best examples of Russian and Soviet landscape painting. *The Silent Morning* (1990) with its backstage construction of the composition, an exquisite range of greenish-blue tones, subtle in the foreground and generalized manner of writing in the background – despite the plot, has a strong emotional impact on the viewer.

Poetiziruet discreet landscape is characteristic of the works of the artist. In *Golden Autumn* (1989), the prevailing yellowish-ochre tones of birch crowns are combined with small patches of green shades of withering grass and white flashes on the trunks and water. Despite the General warm color scheme, the autumn landscape does not give us a major mood, it is full of quiet sadness, frozen on the withered dry bushes of once tender field grasses and flowers in the foreground, on the smooth stone jutting into the shore, and on the trunks reflected in the brownish water and from the color of this water seem devoid of crowns...

Artist Olga Khorosheva is recognizable. A strong painter, she went through a great school-graduated from the Academy of arts in the Studio of E.E. Moiseenko, an outstanding master and talented teacher. Of course, the capable student absorbed the main lessons of the teacher, but at the same time developed her own unique handwriting, whose name is bright picturesqueness, accuracy of drawing and a strong emotional beginning.

Conclusion

Kaleidoscope in the work of A.M. Lytkina

The work of Alexander Mikhailovich Lytkin is very diverse and multi-faceted. Having received a classical art education at the Academy of Arts, constantly, daily developing their skills, making sketches and sketches, expressing their thoughts and ideas on paper Alexander Mikhailovich develops the classic experience of graphic artists and painters. Supporting and developing, he revealed his inner personal and individual characteristics in his work and was able to join the current interesting art of the time.

In his works there are a lot of thoughtful, perhaps rational, but at the same time very complex figurative elements, a lot of philosophical reflections, almost like a

parable and aphorisms, clear images that are easy to read, laconically cut into the memory of the viewer (*Russia is the Birthplace of Elephants*, lithography). His works have several layers of ideas that complement and intertwine images and thoughts.

The master is constantly looking for creative, unusual in character and composition, unusual perspective and solutions of known subjects, expresses a new vision, a new interpretation of the images resulting in a series of paintings under the common theme of *The Abduction of Europa* (*The Abduction of Europa*, *The Abduction of Europa 2*, *Abduction*).

One of the characteristic features of his work is kaleidoscopic and fragmentary in images, compositional construction and plastic construction of a picture. There can be fragmentary, solved by lines, spots or color solutions, clear laconic decorative spots, using a formal principle to express personal vision. And this method does not interfere with the integrity of the image, the solution, but only emphasizes the character of the picture, the mood of the plastic form, the state of the lyric hero or landscape. This fragmentary and kaleidoscopic nature is very interesting to solve.

The picture of realistic images dissolves and outgrows, and is reborn, enriching the image, complementing the irrational and pointless spheres of the world. The combination of realism and abstraction complicates the author's works.

Kaleidoscopicity can be traced in such works of A.M. Lytkin as *Kazan Cathedral*, *Windows*, *Fortune-Telling on Maps*, *Ice Drift*, *Leaf Fall*, *Autumn*, *Sphinx*, *Palmistry*, *Matera*. *St. Peter's Basilica*, *Magi*, *Blues*, *Morning at the Sink*, *Anger*. The kaleidoscope system implies movement and development, which is also expressed in creative sheets.

References:

- Andrey Mylnikov. (1977). Leningrad.
- Antonova, A. (1977). *Still-Lives of Viktor Teterin*. Leningrad: Artists of Leningrad.
- Art of the Soviet Union. Album. (1985). Leningrad: Aurora.
- Exhibition of Works by 26 Leningrad and Moscow Artists. Catalog. (1990). Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Fine Art of Leningrad. Exhibition Catalog. (1976). Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Interior and Still-Life. Exhibition of Paintings by Artists of the Russian Federation. Catalog. (1991). Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Ivanov, S.V. (2007). *Unknown Social Realism. Leningrad School*. St Petersburg: NP-Print.
- Kekusheva-Novosadyuk, G.V. (1977). *Evsei Moiseenko*. Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Leonova, N.G. (1989). *Evsei Moiseenko*. Leningrad: Lenizdat.
- Mochalov, L.V. (2000). Group of the Eleven. *The Artist of Petersburg*, 5. St Petersburg.

- Mudrov, Y.V., Mudrova A.Y. (2014). *Andrey Yakovlev. Album from the series of "Masters of Fine Art of the CIS Countries"*. Moscow.
- Mudrova, A.Y. (2013). Creative "Odyssey" of Andrey Yakovlev. *Petersburg Artist*, 1(19). St Petersburg.
- Mudrova, A.Y. (2012) The Cycle of Paintings by Andrey Yakovlev – Seasons of the Year. *The International Artist Assembly Plastov's Autumn*. September 24-27, 2012. Ulyanovsk.
- Moiseenko, E.E. (2012). *Collection from the Workshop. Album*. St Petersburg: Historical Illustration.
- Serebryanaya, V.I. (1987.) *Yaroslav Igorevich Krestovskiy*. Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Smirnova, S.A. (2013). *Y.I. Krestovskiy. Still-Life and Landscape*. St Petersburg: Wind Wose.
- Tarasov, Y.A. (2004). *Dutch still-life of the 18th century*. St Petersburg: Publishing House of St Petersburg State University.
- Verizhnikova, T.F. (2014). *Small Dutch*. St Petersburg: Aurora.
- Vipper, B.R. (2015). *The problem and development of still-life*. 2nd ed. St Petersburg: Azbuka-Classic.
- Shamanov, B.I. (1986). *Catalog of the exhibition of works*. Leningrad.
- Volkogonov, S.A. (1971). *Boris Ivanovich Shamanov*. Leningrad.
- Danilova, A.V. (2011). Still-life and picture of B.I. Shamanov in the context of the Leningrad School of Painting of the 1960s-1980s. *Society. Development (Terra Humana)*, 3, 150-154. Leningrad.
- Dmitrenko, A. (1967) About time, about man. *Smena*, 3. November 11, Leningrad.
- Evsei Moiseenko. (1975). *Masters of Soviet Painting*. Leningrad.
- Ivanov, S.V. (2011). Twenty years later. Reflections on the exhibition of Sergei Osipov. *The St Petersburg Art history Notebook*, 21, 25-31. St Petersburg.
- Ivanov, S.V. (2012). Quiet life at the Leningrad table. *The St Petersburg Art History Notebook*, 23, 90-97. St Petersburg.
- Lipatov, V. (1984). Servant of Beauty. *Culture and Life*, 9, 16. Leningrad.
- Moldavsky, D. (1966). Still-Life with an Axe. *Leningradskaya Pravda*, June 24, 4.
- Nachev, D.A. (2014). Interpenetration of still-life and landscape on the example of creativity of Leningrad artists. *Art and Dialogue of Cultures: 7th International Scientific and Practical Conference, 8: Collection of Scientific Papers*, 231-234. St Petersburg: Herzen State University Publishing House.
- Nachev, D.A. (2015). Stages of formation of the Leningrad School of Painting and the role of the still-life genre in this process. *Art and Dialogue of Cultures: 9th*

- International Inter-University Scientific and Practical Conference, 8: Collection of Scientific Papers*, 105-107. St Petersburg: Herzen State University Publishing House.
- Pushkarev, V.A. (1976). *Fine art of Leningrad. Catalogue of the exhibition*. Leningrad: Artist of RSFSR.
- Still-Life. Exhibition of paintings by artists of the Russian Federation. (1973). Moscow.
- Selizarova, E. (1962). Red and blue on orange. *Leningradskaya Pravda*, February 4, 2. Leningrad.
- Selizarova, E. (1962). Claims to innovation. *Leningradskaya Pravda*, June 29, 3. Leningrad.
- Smirnov, G., Solovyov A. (1962). *Beginning Artist*. Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Vanslov, V.V. (1975). *Fine Art and Problems of Aesthetics*. Leningrad: Artist of RSFSR.
- Yaroslav Krestovsky (1983). *Exhibition of works. Catalog*. Leningrad.
- Zaitsev, A.S. (1973). *The advices of the master. Painting and drawing*. Leningrad: Artist of the RSFSR.
- Zimenko, V.M. (1971). *Humanism of Art*. Leningrad: Artist of RSFSR.

Appendix



Fig. 1. E.E. Moiseenko. Blue Morning (1974)



Fig. 2. E.E. Moiseenko. Winter (Birch) (1971)



Fig. 3. E.E. Moiseenko. Window (1975)



Fig. 4. E.E. Moiseenko. Still-Life on the Windowsill



Fig. 5. A.A. Yakovlev. Spring (2011)



Fig. 6. A.A. Yakovlev. Autumn (2011)



Fig. 7. A.A. Yakovlev. Winter (2011)



Fig. 8. A.A. Yakovlev. Summer (2011)



Fig. 9. A.A. Yakovlev. Bad Weather (2011)



Fig. 10. E.E. Moiseenko. Son (1968)



Fig. 11. E.E. Moiseenko. Young Artist (1970)



Fig. 12. A. Mylnikov. Vera on the Verandah (1964)



Fig. 13. Y. Krestovsky. Still-Life with a Chinese Figure and a View from the Window to the Roofs and Isaac Cathedral (1962)



Fig. 14. Y. Krestovsky. Landscape with aquarium (1968)



Fig. 15. A. Deineka. Window in the Studio (1947)



Fig. 16. B. Shamanov. Asters (2001)



Fig. 17. S. Osipov. Autumn Branch (1974)



Fig. 18. E. Antipova. Blooming Willow, Calla Lilies, Daffodils (1984)



Fig. 19. E. Antipova. Midday (1982)



Fig. 20. E. Antipova. Apple tree in Bloom (1997)



Fig. 21. T. Afonina. Still-Life with Willows (1964)



Fig. 22. B. Shamanov. September. Yellow Flowers (1991)



Fig. 23. K.S. Petrov-Vodkin. Violin (1918)



Fig. 24. N. Pozdneev. Still-Life in the Grass (1964)



Fig. 25. A. Schmidt. Lilac in the Sun (1974)



Fig. 26. S. Osipov. Cornflowers (1976)



Fig. 27. T. Kopnina. Flowers on the Window (1957)



Fig. 28. E. Pozdnyakov. Peonies (1959)



Fig. 29. E. Antipova. Books on the Table (1963)



Fig. 30. E. Antipova. Still-Life in the Grass (1996)



Fig. 31. E. Antipova. Still-Life with Strawberries (1960)



Fig. 32. V. Teterin. Still-Life with Flowers (1964)

Problems of style in modern fashion art on the example of Ianis Chamalidy's creativity

Abstract:

The article is devoted to the problems of modern Russian fashion on the example of the creative work of St Petersburg designer Ianis Chamalidi. Who is now a prominent participant in the modern art process in the field of fashion? Many magazine articles have been written about the work of this famous St Petersburg designer. Ianis Chamalidi is actively involved in creative projects. He cooperates with the State Hermitage Museum, where many of his works are kept in the collection. The author concludes that St Petersburg designers are in a situation where they have to compete not only with representatives of the world fashion, but also with the fashion of the capital city. Nevertheless, graduates of the Leningrad – St Petersburg School of costume design often remain loyal to their city, forming a unique style of St Petersburg fashion. In this sense, the example of Ianis Chamalidi's work is a perfect illustration of how the transition period of the 1990s saw the emergence of modern Russian fashion under the new economic situation.

Keywords:

Russian fashion, fashion designers, Petersburg designers, fashion theory, Ianis Chamalidi, fashion house, collection, style, creativity, modern fashion.

Introduction

Russian fashion has a big history. Even in the early twentieth century. the world was surprised by the works of Russian fashion designers. However, in the context of the development of world fashion and Russian fashion, the destinies of different fashion designers were different, as historical changes in the fate of Russia forced them to adapt to the new conditions. Nevertheless, the continuity of the pedagogical system of Russian artists was preserved. One of the brightest examples of the formation and formation of the frontier of the Soviet and post-Soviet epochs is the famous St Petersburg modeler Yanis Chamalidi. In the work, which reflects the characteristic for many generations of Leningrad style of St Petersburg designers. The St Petersburg School of Modelling is one of the leading in the country.

Ianis Chamalidi is currently a prominent participant in the contemporary art process in fashion. He is widely known in his professional field. Every year, a fashion designer creates collections for the 'Association' project in Tsarskoye Selo. He cooperates with the State Hermitage Museum, where many of his works are kept. Yanis Chamalidi is actively involved in creative projects. He has created costumes for Russian figure skaters and for theatre productions. The fashion designer worked on a costume for Konstantin Khabensky in the film of *The Hermitage VR Immersion in History* in the format of 'virtual reality 360'. He makes collections of men's and women's clothing of luxury and pret-a-porter class and presents his collections at various fashion weeks in St Petersburg, Moscow and abroad.

His fashion house has existed for twenty-two years. During this time, he has managed to grow up, and the style and quality of models became the key to future success. In addition to the fashion house, there is another, separate boutique, where you can buy things from the collection of accessories and finished dresses, as well as an exquisite wedding line.

Ianis Chamalidi dresses many media faces, such as Yulia Makhalina, Nina Zmevets, Maria Abashova, musician Andrei Samsonov, Nastasia Kinski, Patricia Kaas, Anastasia Vertinskaya and many others. The designer's collections were presented in different years in the best showrooms of Moscow, Paris, Milan, Tokyo and Dubai.

He developed an intensive authoring course for stylists called *Individuality Codes*. On the example of the creative work of a fashion designer you can trace the characteristic problems of modern art of fashion.

1. Creativity of Ianis Chamalidi in the context of modern Russian fashion

Ianis Chamalidi (Fig. 1) was born on June 24, 1976. The designer loves the rainy condition, which calms him down. St Petersburg is a favorite city where it rains all the time. This is a unique city with which Ianis Chamalidi has absolutely everything connected. He says that the very vibration of the walls of St Petersburg is a special state of the city and those people who built it. They have materialized their experiences and emotions that still carry these walls. That is why the St Petersburg design school is different from any other city, because it is the walls that absorb everything (Ianis Chamalidi, 2018).

There are other favorite places of the designer, but first of all this city in general, he heard the music of architecture, he did not understand what was happening to him. But then he heard *Sad Speech* by Oleg Nikolaevich Karavaychuk, a famous Soviet and Russian composer and musician. Having heard for the first time the sounds of St Petersburg walls, the designer at first thought to himself that he had lost his mind, but having got acquainted with Oleg Nikolaevich Karavaichuk's works, he felt that he heard them not by himself. He understood that he had found an adherent. Because this city gathers those who hear these sounds. And when Ianis Chamalidi is asked why you have been a designer in St Petersburg for so long, he answers that he adores our city as Karavaichuk once adored it. The designer says that if Ianis Chamalidi leaves St Petersburg, then Ianis Chamalidi will not and will not create new collections.



Figure 1. St Petersburg designer Ianis Chamalidi

All the designer's collections, starting from the very first, are the music of the city, its architecture, which makes you sad, romantic and melancholic. The sound of St Petersburg has become the code of the clothes that the designer creates. Sometimes people ask him why he uses these colors. Ianis Chamalidy is St Petersburg and these colors also come from St Petersburg: complex, slightly gray, slightly dusty, it is either a shade of early wet morning or a shade of rainy St Petersburg day.

After graduating from college, Ianis Chamalidi entered the school named after Mukhina in the fashion department. The designer presented his first collection to the public at the age of 17, even before acquaintance with the world of French fashion. It was a flash of revelation, a calling.

He believes that work on collections begins with fabrics. Together with the house of Jakob Schlaepfer, where Dior and Chanel fabrics are ordered, for the 300th anniversary of St Petersburg he released the collection of *Scarlet Flower* – dresses made of precious materials with imitating silver hoarfrost sewing. The designer made a cape to them, hand embroidered with beads, he attached an ostrich feather to each bead. Later this fabric appeared in Chanel show, only the designer of the house attached the feathers with Swarovski rhinestones. And then the fashion for Russian began, and a year later John Galliano showed the collection based on the collection of the St Petersburg Ethnographic Museum.

He started working for Yves Saint Laurent as a stylist and at a young age practically became its representative in the North-West region. He tells how he got into the unique world of luxury and luxury and also into the unique world of an artist who created freely, creating beauty for people. About Yves Saint Laurent, the designer says he is an iconic person, not because he created his beautiful dresses or tuxedos for women. The main thing is that the famous fashion designer felt the breath of time, and he realized that women are changing, and its values in the male world.

Ianis Chamalidi also mentions his favourite designer Yoji Yamamoto, who brought a completely different, oriental value to Paris and a different understanding and dimension of beauty. He gave women freedom, but according to Yanis Chamalidi, he has already come to the ground prepared by Yves Saint Laurent and many other artists.

Chamalidi believes that we sometimes buy designer clothes in order to get in touch with the creative process itself, to enter into a dialogue with the designer. Buying something inspires us to create something creative because it is a very bright inspiration when you look at the creative work of the collegium that you create next to you.

He met Tamara Korshunova, the curator of the Hermitage collection of costumes, who gave him her attitude to the profession – heart fever. He was amazed to see the clothes of the Petrovskaya era, cuts of art nouveau fabrics. His idea was the revival of St Petersburg traditions.

When Ianis Chamalidi came to the fashion house of Yves Saint Laurent and got acquainted with his work, his world view became different. In the Parisian creative

environment, he understood for himself that the main thing here is not glamour, glitter and luxury, but creative freedom and the movement of thought. Yannis mentions Michel Chazar, the director of the Yves Saint Laurent department, who inspired him with his courage, his views on life and says that this is how Iannis Chamalidi, a contender for the title of fashion master, was born. In 1997, the Ianis Chamalidy Fashion House was opened.

Ianis Chamalidi's second collection was called *Africa*, all the items in it were created on the basis of draperies. The collection turned to the image of a business woman. There you could see clear forms, cut, precise shoulder line, silhouette. As his idol, Yves Saint Laurent, said, 'there is always fabric, drapery and a woman's body. This union gives birth to a work: be it a dress or a blouse' (Modne Interview Project, 2012). The collection was presented as one of the first private shows among fashion designers, formed after the collapse of the Fashion House on Tukhachevsky Street and the Petrograd Fashion House.

In 1998, the Fashion House of Ianis Chamalidi was visited by Isabella Blow, who came to St Petersburg and appreciated the designer's work. She wrote a big article about the Russian fashion designer in the appendix *SUNDAY TIMES*. Twice: in 1999 and 2004 Ianis Chamalidi received the title of Designer of the Year.

In 2000, the fashion designer worked on stage images of the St Petersburg Olympic champions of figure skating. The jury of the *2002 Winter Olympics* named Yanis Chamalidi the first Russian fashion designer who 'released High Fashion on Ice' [6].

Ianis Chamalidi has always enjoyed working for the theatre. He designed costumes for the famous Mariinsky Theatre artist Igor Kolba for the production of *Two on a Swing*. He has designed stage costumes for the Jacobson Theatre for the productions of *Romeo and Juliet* and *Scheherazade*.

In 2001, Ianis Chamalidy Fashion House participated in an international project dedicated to the work of Henrik Ibsen. Work on the project allowed the designer to take a new look at his own work.

Ianis Chamalidy continued to work in his studio, designing models of long evening dresses. In 2004, the collections of Ianis Chamalidy Fashion House were presented within the framework of *Milan Fashion Week*, the brand was exhibited in the showrooms of Moscow, Paris, Milan and Tokyo. In 2007 and 2009, two Ianis Chamalidy monobrand boutiques were opened in St Petersburg.

The Russian school of modeling developed in the context of world fashion, where great attention was always paid to the search for an association, to the appeal to historical literary and musical images, which was the basis of the curriculum of the

country's leading art institutions, starting with the 1980s and to this day. Ianis Chamalidi's work is associative, full of allusions and reminiscences, which he often talks about in his interviews and shows in his collections.

In Tsarskoye Selo, as part of the annual project of the Association, a fashion show of Ianis Chamalidy fashion house was held, where the designer presented the capsule collection of *Black & White Autumn-Winter 2016/17* called *Russian Style*. Ianis Chamalidy admits that the Russian costume is one of the favorite sources of inspiration. This collection traces the characteristic elements of a traditional Russian costume, which the designer plays with in an ultra-modern way. Ianis Chamalidi mixes antique tunics, English coats and belts in the models of the collection, and the dress turns into an avant-garde transformer. The collection was presented in black.

Ianis Chamalidi turns showers into parks and bomber jackets, which are tied on the models' waistbands, chickens into shorts, fairies into comfortable jackets. In the collection, he focuses on hats from different provinces. In one of the models, it can be traced as a prototype of kick horned, which used to be worn by married women in Russia, her horns represent fertility. In the collection one can see sundresses and shirts, which seem to be models from the future, not from the past. Looking at the dark silhouettes, you can see the geometry in absolutely everything, in the shirt, which is hidden, traditionally for many centuries, because before in Russia were born in a shirt, in a shirt died. Each cut detail in this collection is a geometric part. The square, triangle, rectangle all this lies on a plane as if people lived in some world linear and everything was clear white, black god and devil light and dark sun and moon all had some value and very simple. The fabric which the designer has chosen, had the dynamics of movement it as though developed, around of a body and somewhere streamed, but all this was absolutely linear and geometrical. He created a black collection so as not to distract attention from the form and its meaning of thought, so that everyone could put something of his own into it so that comes from the depths of the human soul.

The main materials of this collection are silk, cashmere and black cotton. The theme of grunge is supported by complex shades of fibers and draperies playing with light and shadow. Black & Light – multi-faceted, deep black and lightweight, movable, 'glowing' designs. Models in the collection look athletic. In the sense that this phrase is put by the British, i.e., 'easy, comfortable, modern'. The designer uses ultra-technology fabrics, 'elastic bands', patch pockets, double stitching, sandwiches with which he changes the volume of the dress and easily transforms the outfit. "The Russian suit is one solid form. I immersed myself in contemplation of form and gave up other colors in favor of black. There are a lot of lines and connotations – in hats,

sundresses, down sleeves. The show itself takes place in a circle – it is a symbol of life continuation, a rotisserie”, this is how the designer explained his concept in an interview given to the author of the graduation qualifying work. The models descended the *Cameronova Gallery* ramp to magical ethnic music. “Russian costume, comments the designer – it’s a perfect form, which does not need color” (Lookbook: Ianis Chamalidy, 2016).

As part of the *Mercedes-Benz Fashion Day Fall-Winter 2018-2019* show in St Petersburg, Ianis Chamalidi presented his new collection entitled *Renaissance Poetics*. The name of this collection was not chosen by chance, this theme can be traced in every model. In the process of preparation for the collection Ianis Chamalidi studied everything related to Florence, Medici, culture, architecture, medicine. He was interested in what people were thinking at the time, what they were building, what Michelangelo ate, drank, and what was really going on around him. The designer thinks that when you learn the facts, you are confronted with some other world or views, and you increasingly want to dive into that time and understand what was going on then.

The models of the *Renaissance Poetics Collection* looked as if they had come down from Leonardo da Vinci or Rafael Santi’s paintings (Fig. 2). In the collection one could see tunics, caftans tied up with straps, hand knitted cardigans, insulated coats and dresses which the fashion designer suggested to wear with blown down jackets. It is worth paying attention to the kimono in this collection, which is created from the finest material that gives the image elegance. It looks multi-layered and bright and fits any image.

All models are feminine, the fashion designer prefers maxi. Much attention is paid to long down jackets, which look very stylish and suitable for cold seasons and are currently experiencing a real peak of popularity. Very stylish looks a long oversize down jacket, which is waisted with a belt. This model can be combined with any clothes. The center of this collection is a long dress in the color of dusty rose. It is suitable for a festive evening out, complemented by laconic accessories.

The collection has noble textures and subdued deep shades. In the autumn-winter season 2018-19 velvet experienced a real rebirth, and the appearance of a velvet coat on the catwalk is proof of this. It is a return to bourgeois fashion. The mood of luxury, which exudes this rich fabric, refers to the aesthetics of past centuries. The designer’s attention has not escaped the trendy oversize, which is embodied in voluminous outerwear and free dresses.



Figure 2. J. Chamalidi. Renaissance Poetry Collection Fall-Winter 2018-2019

The author pays special attention to details: hats, masks, wallets, a silver hood-net similar to a medieval ring, a jacket with feathers of a bird, sewn from a cloak fabric, ties. A great role is also played by fabrics that create the effect of transparency, so typical of the early Renaissance, as well as velvet, intuitively close to the *Spanish Middle Ages*, a combination of black and white.

For Ianis Chamalidi's brand, it is important to help a woman find her taste and help her find herself. Ianis Chamalidi is a creative person who, through her clothing and the outside world, recognizes herself and is constantly looking for her. Today, a fashion house is first and foremost a big team of stylists and creative people who create their own unique product. Iiannis Chamalidi says that "if I was not a real Greek, I would not have taken advantage of all the knowledge." (Ianis Chamalidi, 2018)

Wedding dresses are half of the turnover of the fashion house Ianis Chamalidy, and they cost from 600 to 100.000 dollars. Evening and cocktail dresses in the floor – 600 dollars. For the search and selection of fabrics Ianis personally goes to Florence, and at the stage of working with lace and complex fittings are connected to the staff of highly specialized craftsmen. "Initially, I am the only one working with

the client, saying all the details and wishes,” says Janis. “If there are none, then I become not just a designer, but a psychologist, who will have to come up with a dress from scratch.” (Wedding guide, 2018)

During the existence of the fashion house Ianis Chamalidy not only the world around has changed, but also the style of the fashion designer has undergone significant changes. The main thing remains – emphasized femininity, deep meaning of images and verified recognizable stylistics. For him, fashion is an emotion, life, openness and frankness, it is a bright positive feeling, and he tries to create this way. Individual dresses of Ianis Chamalidy do not depend on seasonal trends, but always have references to a certain era, “Now it is a modern style, which can be felt in every detail of the outfit.” (Wedding guide, 2018) You can follow how the designer’s creative handwriting is changing on wedding and evening images for Elizaveta Boyarskaya, Polina Tolstun, Karina Razumovskaya, Shura Kuznetsova and Galina Golovanova, who got married in a dress from Yanis last year. It is a Premium Plus, which means such a dress can cost from up to 250 dollars. The designer has a small workshop in St Petersburg, where the collections are sewn. And even if it is expensive, as claimed by Yanis Chamalidi, but he believes that this is how it should be.

CHAMALIDI fashion is very humane, prices are moderate. Ianis Chamalidi says, “We make a beautiful complex thing out of silk jacquard – summer coats – and it can cost 250-400 dollars. Brands such as Dior or Lanven, or less well-known brands, can put 1,000-2,000 dollars on the same thing for the quality of the fabric. We have absolutely other tasks: we do not undress the client, we dress him” (Russian girls are always looking, 2015).

Ianis Chamalidi’s clothes are presented in the Parisian and Italian showrooms, as well as in Japan, Tokyo. He sews clothes sized from 40 to 56, so no one can accuse him of dressing only skinny women.

Ianis Chamalidi says that real creativity is insider, a kind of extension of the inner self of the viewer. Creativity comes from the creator, that is Chamalidi feels his affinity with God. He tries to create new things every day, changing culture and people’s lives. “The designer always has the core of the teacher and the person who influences others,” says the fashion designer.

According to fashion critics, all of Ianis Chamalidi’s works are dedicated to the deep theme of man and his psychic (soul). The logo of the fashion house is a black butterfly. The fashion designer said that for him this symbol represents people who have chosen their style, as it was at dandy, but they also borrowed this butterfly from philosophers of the ancient period. That butterfly, which is difficult to come into the

world, is born in a cocoon and then lives so short. This image always remains in the work of the designer, and it is very close to him (Model life, 2017).

From his point of view, a woman should not be given a ready-made dress, but a certain substance, consisting of fabric, slits and sleeves, which she can transform into a dress or tunic, or a cardigan, which she can do. This object will match her mood, place and situation. The designer presents his woman as a wizard who says, e.g., “I want to be aggressively sexy today,” and tie the dress accordingly. Or she wants to be an idealist in a classic dress, and she will drape the object in a different way. Chamalidi believes it is time for a transforming creative dress that will not impose anything.

Janis Chamalidi stresses that in order to create a successful collection, you must also have a clear idea of what you want to say, in which segment you want to work and for whom you are creating your image. You have to identify the recipient, penetrate into their inner world and then fill the collection with meaning. Janis Chamalidi says, “You live, you are inspired by the walls of St Petersburg, and then clients come. You communicate with a woman, and she inspires you. She measures your clothes, you see different figures, different characters and you understand how you can become more professional not for yourself but for them. But for that, you need service staff” (Russian girls are always looking, 2015)

The fashion designer is clearly aware of the important role of a professional team and competent defile directors. It is a kind of theater, a performance that most accurately reflects the style of the house. On the catwalk it is important to emphasize what is fully consistent with the idea of the collection, the idea of the brand as a whole.

Despite his forty-two years of age, Yanis Chamalidi continues to study his profession and conducts all kinds of research. The designer started as a stylist, he had to work with different types of people. He is interested in personality psychology and consumption and communication psychology. For him, understanding and dialogue with the person is always important. He constantly consults with people who follow his life in social networks, and the designer is interested in this dialogue. The designer attends all kinds of trainings related not only to creativity, but also to entrepreneurship, because today Janis Chamalidi is a company where people who provide services work and it is very important for the designer to establish communication and improve his product.

Thus, today the world fashion, including Russian fashion, is increasingly turning to the personality, to human psychology. Not satisfied with working exclusively with

objects and material, modern designers seek to create images based on knowledge about man, about his nature, about psychology.

2. Problematics of modern Russian fashion in the context of the philosophy of Ianis Chamalidi

Russian fashion is a special phenomenon. On the break of the Soviet and post-Soviet epoch Russia faced the need to correlate the achievements of the national school and the world tradition of fashion industry. Not all fashion designers who worked actively in the Soviet Union managed to find themselves in a new situation. Among the few who continued their creative work is Ianis Chamalidi.

However, Russian fashion is not actively entering the European market. Ianis Chamalidi believes that, “Russia will never be accepted, and the main problem is that it is feared and not understood. Therefore, Russian designers do not aspire to play by generally accepted rules – they simply do not need it: everyone occupies the segment and exists in it.” (Designer Ianis Chamalidi, 2011) The designer considers that in the west are ready to accept designers from any countries, but for today the Russian fashion is not a desirable segment.

Ianis Chamalidi believes that Russia is a very resource-rich country, while the rest of the countries live off trade, so fashion development is vital for them. Fashion is linked to politics and business, which in turn are very closely interlinked with each other. He cites the example of Napoleon, who came to power and introduced fashion into fashion, proclaiming fast trends that were changing. The emperor asked why he saw his subjects’ wives wearing the same dress a second time. In creating fashion trends, there was a strict policy that changed fashion very quickly.

The fashion for Lyon silk contributed to the development of the textile industry, thus creating jobs, manufactories. A striking example is also China, which is a vast empire of fashion industry. People in China have learned how to make huge money from fashion.

In today’s domestic fashion industry there are many problems associated with the lack of funding for small businesses. For example, in Italy, production is developing very well, which does not exist in Russia. There are small factories with a long history, where professionals work, they pass the tradition from generation to generation. Until we start supporting young designers in our country, we have no right to demand anything from them, because it is a difficult and time-consuming way (Fig. 3).

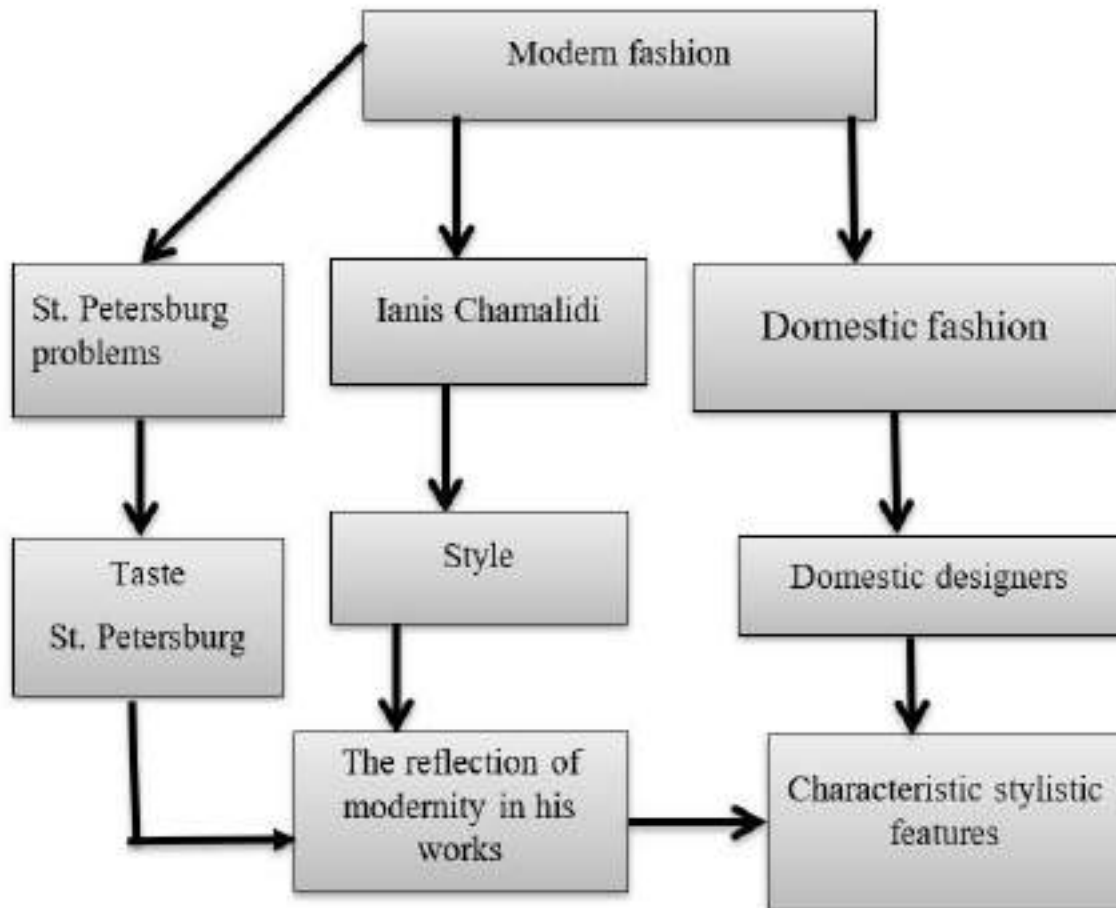


Figure 3. Structural table of modern fashion problems

At the same time, it should be noted that the image of the Russian designer has grown in the eyes of our population and, of course, there is a merit in these exclusively modern designers, because they have made colossal efforts not only in terms of creativity, but also in commercial. There is also a desire to become a designer. People do not always understand what they want to become designers, do not understand much. However, the Russian market wants to consume Russian designers, citizens of our country are interested to look at what Russian designers do.

At the same time, there is an opinion that Russia is somehow not fashionable. Social networks widely discussed what Karl Lagerfeld said, “Russian men are terrible.” The whole world says that Russian women are beautiful, the most beautiful women in Russia, they love to take care of themselves and the potential is huge. Lagerfeld said that if he were a woman in Russia, he would become a lesbian because it is impossible to love a Russian man, they are monsters. Ianis Chamalidi believes that this is unfortunately the consequences of 1917. Everything was destroyed in Russia He says that in Russia it is such a common problem – loss of taste at the genetic level. “Today, when we talk about fashion in many style schools where I

lecture, we discuss how to revive taste. As they say, tastes are not disputed – it is absolute nonsense – tastes are disputed, tastes are spoken about and there are very clear, concise concepts about good taste and bad taste.” (Lookbook: Ianis Chamalidi, 2016) Taste is not a completely personal matter. The culture related to skill is dressed, in our country as a whole, there is no culture.

There are undoubtedly very clear, clear concepts all over the world. For example, there is a dress code in banks, in organizations. People dress accordingly. “The problem is that we can see a girl in sequins in the office at 3 pm,” says Ianis Chamalidi, “because she does not care about company regulations, she is ready to look for her husband and wife 24 hours a day. She spends most of her life at work, and she must always be ready to jump on the footsteps of the leaving carriage.” (Russian girls are always looking, 2015) Russia is a young country and of course we are taking our first steps. Companies are growing up, there is a dress code, there are rules. Ianis Chamalidi sees the goal of life as teaching people good taste, showing beauty that will inspire good deeds, and encouraging people to create.

Of course, I see how people’s tastes change, they begin to distinguish between good fabric from bad, good sewing from bad. They get a taste.

Ianis Chamalidi believes that there is also a problem of detachment of the designer from the consumer. And if people in Russia do not know how to dress, then the advice of the designer, his attempts to impose some rules on people come across a lack of clear ideas about these people, and, accordingly, on how to solve the problem of style for them. Vlada Lipskaya wrote. “The designer does not create this or that costume, but a visualized idea of the place of a man in existence (in his individual or social refraction).” (Lipskaya, 2012)

“...fashion is a true arena for such individuals who are not self-contained, need support, but who at the same time feel the need for distinction, attention, a special position,” wrote Georg Simmel (Lipskaya, 2012).

Therefore, Ianis Chamalidi always strives to rely on psychology, to understand the client. Ianis Chamalidi says that the analysis and study of psychology and philosophy are very important.

He divides all customers into five types: ‘dreamer’, ‘dramatist’, ‘naturalist’, ‘idealist’ and ‘wanderer’. ‘Dreamer’ lives in his world, dreamers like Marie Antoinette. “For example,” says Ianis Chamalidi, “there is a cake in front of you: there is a bow, everything is so packed, and this world is boudoir, the very theme of rococo in the world, and if people find themselves in this type, it is very difficult for them to leave this world. The escapism of dreamers makes them blame the designer for the fact that in the real world is not everything as they imagine. When you realize that you are about to be blamed by a real person who is forgotten all the good things in the

world that did not come true, but tries to blame you for that, you have to consider all of that in order to have the right conversation with the client.” (Ianis Chamalidi, 2018)

‘Dramatist’ is the most common type nowadays from the point of view of Ianis Chamalidi. We are now, e.g., living in the age of dramatists – these are people who come and say, “I’m here, hello, hoo-hoo! And they dictate. Other people – naturalists or dreamers – they say, “I am not appropriate, I am not a dramatist, what should I do? They try to become them, they lie to themselves, and they should not, they need to be themselves.” (Ianis Chamalidi, 2018) They spoil their whole lives because of it. And if, say, he was a naturalist and correctly broadcasts his system of values – the issue of stylistics can be solved. It is important that a person understands his or her essence.

“Do I have a person asking who I am – I am a dramatist, I’m a wanderer, I’m an idealist or a thrower, or who I am, or am I a naturalist? And I do not know who you are. Only a man himself can find himself, know the truth and find freedom.” Ianis Chamalidi says that he cannot give the customer an answer, but he can give a tool with which a person can try to find himself, and the designer is very interested when a person finds himself. “The costume does not so much hide the human body as it reveals, visualises the human ‘I.’” (Lipskaya, 2012). This is actually unique, and in creating his clothes Chamalidi always takes into account the person, his influence, society, psychotics, psychology.

“Fashion... requires the staging of clothing through body and body through clothing. After all, only in the interaction of clothing with the body fashion is born” [10]. “As the second layer of display of corporality it is possible to allocate, so to speak, *skin of a cultural body* – clothes. We believe that one of the aspects of the *cultural body* – namely, as objectification, realization at the phenomenological level of its boundary – is clothing. Just as the skin ‘embeds’ the human body in the physical universe, so clothing, just as the ‘skin’ of the cultural body, embeds the subject in society and outlines the social body. However, clothing has no intrinsic value. They acquire their significance only in an inseparable connection with the human body, to which they owe their existence. In our opinion, clothing is a specific attribute of the human body, which is why it can be considered as a form of objectification of the inner boundary of bodily integrity”, writes Beskova Irina Alexandrovna, that clothing is one of the aspects of the cultural body of man, which is formed in accordance with cultural norms in clothing (Beskova et al., 2011).

Ianis Chamalidi defined his target audience as business women who have very little time. They do business, but are unable to form their own style. At the same time, the business world is related to style, so how exactly this demonstrates the

appropriate status necessary to introduce business. “If you are not stylish, no door will open for you at all. For example, in the fashion world in Paris, if you are not unique, you will not be listened to at all, and all the doors are closed to you,” says the designer. “Fashion means, on the one hand, joining an equal in position, the unity of the circle it characterizes and this is the separation of this group from below its ranks”, – indicates Georg Simmel (Simmel, 1996).

“Rapid fashion change should be facilitated by the economic rise of the lower strata at the rate at which it occurs in the big cities, as this change allows the lower strata to imitate the higher strata of society, and thus characterized by the process above, in which the higher strata refuse accepted fashion at the moment when it spreads to the lower strata, finds unknown latitude and liveliness. This has a great influence on the content of fashion” (Zimmel, 1996).

‘Designer clothes – a different level of self-perception, high quality, individual approach. Wearing such a thing, you will not think that you have a problem with the figure, because everything sits perfectly. And it is also important to understand that when you buy designer clothes, a person buys his intelligence, development, emotion. It is an investment in your own style. The client does not come to us by the hanger, but he enters the world of Janis Chamalidi’, says the designer, “we can talk about our tradition, about the culture that we carry, about beauty.” (Lookbook: Ianis Chamalidy, 2016)

Ianis Chamalidi is a Greek, he likes antiquity, draperies. Mostly the designer works with dummies, I do not make sketches. Today his dresses cost up to 350 dollars, it is absolutely commercial price for consumption, middle price. This is how we can defeat poor Chinese products. I can see big brands falling to a low level, the main thing for them is to trade, they have no ethics towards customers. And only such small companies can be mobile, maneuverable. I do not understand why people, being able to buy designer clothes, dress in mass markets. Even if such a thing is originally expensive, all designers make special actions. For example, you can buy dresses from us for 50-80 dollars.

Fashion for clothes is impossible without fabric. There is still no substitute fabric we have to wrap our body in. The problem is that the Russian textile industry is not on the rise right now. Ianis Chamalidi says, “Chiffon, muslin, velvet – all fabrics are known. They come to us for natural fabrics. A large percentage of new high-tech innovative fabrics. Complex combinations: The fabrics do not creep, they combine synthetics with natural fibres. The modern woman is very dynamic, she flies, moves, she lives, so she needs comfort and beauty.” (Demshina, 2009)

The problem is the lack of tissue. Because a lot of artificial fabrics have been created, but the body does not breathe in them, and so still cotton, linen, wool, silk,

leather, suede – the most important materials in the activities of the designer. Although, of course, many people would like everything to be synthetic. Synthetic clothes are cheaper in cost. The production of synthetic materials is a giant branch of the economy. Natural fabrics should also be produced in accordance with fashion trends, which is traditionally difficult to do in our country. Unfortunately, we do not have factories that create fashionable fabrics. The consumer wants to walk at least in knitwear, and this is always an import, as we are now experiencing a difficult economic moment.

Despite the growing interest in the work of Russian designers, the situation on the domestic market is also due to the fact that if you have to choose between collections of Russian designers and Western, then for shops buyers (buyers) will choose Western. This trend is difficult to break, this stereotype was formed in Soviet times. It is difficult to talk about the future of the fashion industry in Russia, until such a negative perception will not change. But if you pay attention to the quality of fabric, a unique, complex structural cut, involving the use of a huge amount of material (sometimes from this fabric can be sewn and three dresses) – the solution will come, of course.

Ianis Chamalidi says that the situation in the global fashion industry is somewhat different because we presented clothes in Italian, French, Japanese showrooms. There is a huge interest in a quality product regardless of the brand. However, in this segment of designer clothing there is enormous competition. They are looking for originals, they are looking for new ones. So, if you do not match, it is your personal problems, it is not the buyers' problems.

It seems difficult in today's world to come up with something new. However, Ianis Chamalidi says, "To say that everything is invented in fashion is like saying that a person has already experienced the whole range of feelings. With every second, life is just beginning, and it is unique. God, who gave man the absolute right to choose, i.e., freedom is a great grace and patience. Therefore, according to the designer, a person can create, create and truly enjoy and be in a good mood, and fashion is a tool that can help in this. Designers who create fashion use this formula. To surprise, to create a mood, to delight, to give an emotion – their main tasks, and therefore fashion is eternal, it is absolute." (Ianis Chamalidi, 2018)

If we talk about fashion as a business, the idea is important here, and the meaning cannot be separated from the material component in any case. You cannot do business without this super-task, without the desire to say something – otherwise you get an emptiness in which there is nothing. An emptiness that is not interesting or in demand.

Ianis Chamalidi says, “Every fashion designer, I think, should have a super task, just like every person – the task to create, grow and develop every day. Of course, it takes huge mental strength and many people do not want to work on themselves. It is therefore a time of dullness in general, and so when I look at collections of young designers, I do not see the depth in them, I can’t read them: who they are for and why.” (Ianis Chamalidi, 2018)

Ianis Chamalidi works with trainees who come to practice in their fifth year. The designer asks the students what they know about femininity, its variants in the works of different designers, for example, femininity from Christian Dior, femininity from Madeleine Vionne (he calls her the mother of the cut, style, in the times of corsets she starts to cut on the scythe, dress Hollywood stars), but the breadth of outlook and personal perception is not enough for the students.

The most important thing that the designer teaches is not to copy the world trends, but to be inspired by the beauty that is around us. This is the only way trends are created – not by copying, but by inspiration. “If you copy Alexander McQueen’s dress, it will not do any good because if he was inspired by Botticelli’s Spring (Sandro Botticelli’s *Spring* – ed.), you will not be inspired by the original. It seems to me that creating new things by looking back at the beautiful things that have already been created around us is the most important thing.” (Siemmel, 1996)

The problem of fashion in St Petersburg is connected with the fact that the majority of wealthy customers are in Moscow and there is their own costume design school. In St Petersburg, a special style has long been formed. Ianis Chamalidi is not only his follower, but also an ardent promoter. “I once told myself that St Petersburg is the second Paris. People will come”, he said (Ianis Chamalidi, 2018).

In St Petersburg, there is less chasing after trends and more striving to create an individual style so that a person can wear bought clothes not one, or maybe several seasons. The St Petersburg citizens, who strive to dress in style, are different from Muscovites. “With more or less premeditation, the individual creates his own manner of behavior, a style that the rhythm of its emergence, assertion and disappearance is characterized as fashion”, wrote G. Siemmel, “... the general rhythm in which individuals and groups live also determines their attitude towards fashion, that different layers of the group, regardless of the different content of their lives and external possibilities, will already have different attitude towards fashion, that the content of their lives develops in a conservative or rapidly changing form.” (Siemmel, 1996)

Ianis Chamalidi believes that, just as there used to be a three-year gap in fashion compared to European fashion (except for individual dandies that stood out against the general background), so St Petersburg forms its accentuated good-tone face

based on its own history and tradition. “Appealing to history forms a new attitude to fashion and space. These walls, they do not even accept fashion, they accept a measured way of life, a man who is looking for himself. We know that fashion is a reflection of the inner world.” (Ianis Chamalidi, 2018).

Ianis Chamalidi says, “The priority tones for me are calm, reserved, they always inspire me. I am close to the colours of architecture: ancient, marble, also sand shades on the coast, waters from azure to dark blue, like omuta.” (Ianis Chamalidi, 2018).

Fashion like litmus paper reflects the mood. White is a desire to say that we want to bring something new, clean, fresh, transparent. Among Ianis Chamalidi’s works there is a coat trimmed with white fur, cut with draughts, laser cut, which combines tradition and modern technology. White color is present in Ianis Chamalidi’s coat, as he has a lot of wedding dresses, which is a trendy house. Black, white, red never goes out of fashion, it is a classic.

Ianis Chamalidi says: ‘Well, I think it is very appropriate and important to adapt my work to the main moments of the surrounding reality, to respect traditions and be proud of my heritage. Then everything you do is filled with new meaning ... it is very important for me to contribute to the culture and development and revival of the tradition of old St Petersburg, no matter how pathosical it may sound. In St Petersburg, there was an absolute synthesis of Russian and European. When Italian, German masters fused their talent on a genetic level, this masterpiece, which is now admired by the whole world, turned out, is not it proof that I am doing everything absolutely and correctly. I am an absolute patriot and I am ready to invest every last drop of blood.’

Conclusion

In the process of research was considered the problem of development of domestic fashion, in which, of course, a significant place belongs to the fashion designer. The work of Yanis Chamalidi is the most vivid example of the formation and formation of Russian fashion art at the turn of the Soviet and post-Soviet epochs, which reflects the characteristic and recognizable for many generations Leningrad, St Petersburg style. On the example of the work of the artist-modeller can be traced the characteristic problems of modern Russian fashion.

The St Petersburg School of Modelling is one of the leading schools in Russia. Yanis Chamalidi is a prime example of an artist in transition. Having entered the St Petersburg State Academy of Art and Industry named after Vera Ignatievna Mukhina in 1992, he opened his *Fashion House* in 1997, becoming one of the first symbols of the emergence of the young generation of Russian fashion designers in the post-Soviet era. The basis of Ianis Chamalidi’s work is an associative approach to creation

of collections, detailed elaboration of images, appeal to historical, including Russian themes. His works reflect many facets of the Russian school of modeling, at the same time they are in line with world trends, which is a characteristic feature of the new generation of Russian designers.

The world fashion, including Russian fashion, more and more appeals to the personality, to human psychology. Not satisfied with working exclusively with objects and material, modern designers seek to create images based on knowledge about man, about his nature, about psychology.

In today's Russian fashion industry, there are many problems associated with the lack of funding for small businesses. Until Russia begins to support young designers, we have no right to demand anything from them, because it is a difficult and time-consuming way. At the same time, it should be noted that the image of the Russian designer has grown in the eyes of Russians and, of course, there is a merit in these exclusively modern designers, because they have made colossal efforts not only in terms of creativity, but also in terms of commerce.

The problem of fashion life in St Petersburg has a number of characteristic features associated with, in particular, the fact that the majority of potential wealthy customers and buyers are located in Moscow, where there is its own costume design school, which has its own unique features. In St Petersburg, less attention is paid to the latest trends and more strive to create an individual style, while remaining true to the classical tradition. St Petersburg designers often strive to create timeless things so that a person can wear bought clothes not alone, but maybe several seasons.

Thus, St Petersburg designers are in a situation where they have to compete not only with representatives of the world fashion, but also with the fashion of the capital city. Nevertheless, graduates of the Leningrad – St Petersburg School of costume design often remain loyal to their city, forming a unique style of St Petersburg fashion. In this sense, the example of Ianis Chamalidi's work is a perfect illustration of how the transition period of the 1990s saw the emergence of modern Russian fashion under the new economic situation. Today in Russia many professional costume designers are successfully working, who by their artistic and business qualities fully meet the global requirements of the fashion industry. And one of the brightest representatives of the new generation of domestic fashion designers is Ianis Chamalidi, of course.

References:

Beskova, I.A., Knyazeva, E.N., Beskova, D.A. (2011). *Nature and images of corporality*. Moscow: Progress-Tradition.

- Demshina, A.Y. (2009). *Fashion in the Context of Visual Culture: Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Centuries*. St Petersburg: Asterion.
- Designer Ianis Chamalidi. (2011, July 22). Retrieved August 15, 2021, from https://www.be-in.ru/people/17986-ianis_chamalidy/
- Huber, E. (2015). Cultural transfer of the discourse about fashion and ‘self-constructing’ through individual tailoring. Amateurs and masters of Soviet era. *New Literal Review*, 3(37). Retrieved August 03, 2021, from https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/37_tm_3_2015/article/11590/
- Ianis Chamalidi. (2018). I do when I’m in pain! URL: <https://piter.tv/event/Chamalidi/>
- In July, the designer opens his flagship boutique, which will include a pret-a-porter line, wedding and children’s capsule collections, jewelry and atelier. (2011, July 28). Retrieved July 10, 2021, from <http://www.sobaka.ru/city/portrety/5520>.
- Internet shop Ianischamalidy.com. (2020) Retrieved August 15, 2021, from <http://ianischamalidy.com/about/>
- Lipskaya, V.M. (2012). *Suit in the culture system*. St Petersburg: St Petersburg State Academy of Theater Arts.
- Lookbook: Ianis Chamalidy. (2016, September 15). Black & Light. Retrieved June 30, 2021, from <https://www.newsdale.ru/article/show/3691>
- Model life. About fashion and style with Janis Chamalidi. (2017, April 13). Retrieved July 21, 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=HVAqfFXsoXU>
- Modne Interview Project: Yanis Chamalidi. (2012, July 31). Retrieved July 06, 2021, from <http://old.v-image.ru/news/131.html>
- Russian girls are always looking. (2015, May 10). Retrieved July 21, 2021, from <https://modnoe.tv/fashion/149>
- Siemmel, G. (1996). *Favorites with him*. In 2 vols. Vol. 2. Contemplation of life. Moscow.
- Wedding guide: who dresses the enviable brides of St Petersburg? (2018, June 21) Retrieved July 10, 2021, from <https://woman.rambler.ru/fashion/40153620-svadebnyy-gid-kto-odevaet-zavidnyh-nevest-peterburga/>

Art on Chinese Xuan Paper

Abstract:

The author of the article reveals the features of ink effect, the unique painting pattern, the poetry, calligraphy, painting and seal cutting, the mounting style, the composition and the technique and style of the painter of beauty of Chinese paintings through making contact with Chinese Xuan paper and ink because Chinese ink painting, boasting a history of more than a thousand years, represents the wisdom and talents of Chinese people.

Keywords:

Chinese paintings, Chinese Xuan paper, Chinese Xuan ink, calligraphy, seal cutting, Chinese ink painting

Introduction

The formal beauty of Chinese paintings mainly lies in the peculiar material, the special brush and ink effect, the unique painting pattern, the poetry, calligraphy, painting and seal cutting, the mounting style, the composition and the technique and style of the painter. Only those, who have been constantly working on the paintings, and making contact with Chinese Xuan paper and ink for long, can write the articles about the formal beauty of Chinese paintings, express the true experience and profound artistic connotation in the practice of painting creation. This has guiding significance in the creation of paintings. Chinese ink painting, boasting a history of more than a thousand years, represents the wisdom and talents of Chinese people. Moreover, it has been the crystallization of traditional Chinese culture and art since a long period of time. Nowadays, Chinese ink paintings are increasingly cherished by Chinese and foreign people.

1. Four Treasures in Chinese Paintings

The four treasures are the material basis of Chinese paintings, and its physical form determines the development direction of Chinese paintings. Ancient Chinese paintings appeared in the places where sacrifices were gathered for the first time, and

were usually made on the cliffs of caves or the walls of temples with the original paint. At the beginning of the agricultural civilization, the painting was gradually drawn on the animal skin, fabric and silk.

(I) Chinese Xuan Paper

The most primitive ancient paper was produced in the Western Han Dynasty. In the Eastern Han Dynasty, the papermaking technology became matured gradually. Various ancient papers experienced the period from the initial use to the extensive use in the Wei, Jin, Southern and Northern Dynasties and the Tang Dynasty. Chinese Xuan paper, as the most famous one among Chinese handmade papers, is called “Four Treasures” together with Huzhou writing brush, Huizhou ink and Duanxi inkstone. Chinese Xuan paper is a bast paper, with sandalwood bark as an important raw material. The word “Chinese Xuan paper” first appeared in the Notes of Past Famous Paintings by Zhang Yanyuan of the Tang Dynasty, “Chinese Xuan papers are processed with wax by the paper owner for painting in future.” In the Five Dynasties and Ten Kingdoms Period, Xuanzhou region produced the famous “Chengxin Hall paper”, which was described as that “it is pure white, hard, thin and smooth, thus making a great flutter.” Xuan paper enjoys the reputation of “Paper with A Thousand Years’ Life” and “King of Papers”. It is the carrier of the inheritance of Chinese calligraphy and painting art, and is also a beautiful treasure in the history of Chinese culture. The celebrity’s calligraphy and painting, historical documents, etc., which were written, printed and imitated on Chinese Xuan paper since the Ming dynasty, are as intact as before, and passed down to the present, as long as they have been properly preserved.

From the analysis of historical famous painting papers, in the Tang, Five Dynasties and Northern Song Dynasties, most painters continued to use the boiled and scoured raw silk and the processed bast paper to paint. Until the middle and late Northern Song Dynasty, Mi Zhizhang painted the rain landscape, and set a precedent of painting with plain white raw silk. Later, the painters painted both with the processed and unprocessed papers. Xuan paper is mostly unprocessed paper, used for freehand and semi-freehand paintings, and a small amount of processed Xuan paper is used for elaborate style paintings. It is said that Chinese Xuan paper was founded in the early Tang Dynasty, and was listed as a tribute by the Tang Dynasty. In the Yuan Dynasty, Chinese Xuan paper was widely used. Modern Chinese Xuan paper originated from the Yuan and Ming Dynasties, with sandalwood bark and sandfield straw as the main raw materials, and has continued up to now (CAO Tiansheng, SU Cheng’ai, 2016). The Southern Song Dynasty and the Yuan Dynasty saw the emergence of a large number of paper-based Chinese paintings. Compared

with the painting history of the Northern and Southern Song Dynasty, the Northern Song Dynasty's paintings are mostly silk scrolls. In the Southern Song Dynasty, paper paintings accounted for a certain proportion. In the Yuan Dynasty, a majority of paintings were drawn on papers. From the Ming and Qing Dynasties to this day, paper painting has dominated Chinese paintings. This paper is very different from the paper used in the western painting. It has the advantages and characteristics of water and ink absorption, ink dispersion and brush fixation, strong coloring power, thin and soft texture, etc., which is Chinese Xuan paper in the "Four Treasures" often mentioned by later generations. It was first produced in Jiangxi, Sichuan, Eastern Zhejiang, Southern Anhui and other places. In especial, the paper produced by Xuancheng, Anhui is the most exquisite. The making material and process of Xuan paper are very particular.

Take the shrimps painted by Qi Baishi, the camels painted by Wu Zuoren, and the horses painted by Xu Beihong for example. If they are not painted on good Chinese Xuan paper, it will not have the effect of dripping ink, moist and transparent way of painting and clear penetration. Looking at the landscape by Huang Binhong, if it is not painted on good authentic Chinese Xuan paper, it is impossible to have layers of coloring, real in virtual, white in black, and moist effects. If the landscape by Fu Baoshi is not painted on the bast paper similar to Chinese Xuan paper, it cannot produce a kind of vigorous and ancient, sturdy and simple effect, and has the effect of diffuse permeation of the bast paper grain. If the "Landscape Painting of Ice and Snow" in the northeast is not painted on the authentic Chinese Xuan paper, it can't produce the ice and snow miracle effects of light in light, clear layers, transparent and superposed stroke mark. These effects are attributed to the paper. It is a kind of form conversion, and a special ink image, which brings an inexpressible beauty, an object produced beauty, and a high-level visual beauty. This beauty is the formal beauty.

(II) Ink Brush

The ink brush, as a unique painting tool in Chinese paintings, is divided into three categories: soft, hard and mixed hairs. The hair is often made from the hair of wolves, sheep, badgers, rats, rabbits and other animals. The use of ink brush has a long history. According to textual research, there are traces of the use of ink brush in the scribed lines of the Yin Ruins' Oracle Bone Inscriptions of the Shang Dynasty. The creation and use of ink brush begin with writing, which is also the source of painting. While the ink brush is wielded on Chinese Xuan paper, different performances of ink brush can produce different lines or ink effects. In general, the hard hair can produce vigorous and forceful, energetic and heavy, dry and flying

effects. The line drawn by the soft brush has firmness in gentleness, ink in the line, line in the ink and water-ink blending. The hard brush is easy for writing, and the soft brush is easy for coloring.

(III) Ink

Ink is a thick, smooth, moist and exquisite black liquid used by the ink brush on the Chinese Xuan paper, and is ground with the ink block in the inkstone. The brush dipped in ink and water can bring out different shades of ink, such as dry, thick, heavy, light and very light, to draw and create on Chinese Xuan paper. Different inks can produce different ink properties, the amount of water and the harmony of ink and color can produce different visual effects. The old and new inks also have different effects. The overnight ink that has not deteriorated is soft, gray and moist. Since the last decade or so, Wu Shanming of Zhejiang has been painting figures and landscapes with overnight inks, forming his own style, which has influenced Jiangsu and Zhejiang.

(IV) Inkstone

An inkstone is a tool for grinding ink and a platform for ink production. The brush has the brush property, ink has the ink property, so do the paper and inkstone. The painter's satisfaction with the ink ground has a great relationship with the quality of the inkstone. Ancient literati attached great importance to the inkstone with high quality. Without the improvement and promotion for brushes, ink, papers and inkstones by Chinese painters and craftsmen of "Four Treasures" from generation to generation, it is impossible to have the present appearance of Chinese paintings, as well as the current aesthetic inheritance with "writing" as the core and ink painting as the noumenon; it is impossible for Chinese painting to have the current unique art form and to be extensively favored by Chinese. Therefore, to study the artistic beauty of Chinese paintings, we must first familiarize ourselves with the painting materials applied to Chinese paintings, and the quality attributes and characteristics of different materials. Otherwise, we will lose the artistic source to study and discuss Chinese painting art.

2. Chinese Xuan Paper

(I) Raw Material

Papermaking is one of the four great inventions in ancient China. China has a long history of papermaking, which can be dated back to more than 1,000 years ago. Generally, paper refers to the sheet with uniform thickness made from specially treated plant fibers (except those chemical fibers are used to produce the special paper) after a series of processes (Zhang Jianzhou & Liang Luning, 2018). Therefore,

the most important raw material in paper is plant fiber. The plant fiber is divided into wood fiber (needlebush, hardwood), grass fiber, bast fiber and cotton fiber. The use of grass raw materials and bast raw materials for papermaking is a major feature of papermaking in China. At the same time, China also has the longest and most successful history of using grass and bast plants as raw materials for papermaking. Since the use of bast fibers for papermaking more than 1800 years ago, the bast fiber has been mainly used for calligraphy and painting paper and Chinese Xuan paper so far. In addition, until the end of the 20th century, grass raw materials still accounted for more than 60% of China's papermaking raw materials. The identification of the formation time of calligraphy, paintings and documents has always been the key and difficult point of forensic science, especially the identification of "paper age".

Since Cai Lun's papermaking in the Eastern Han Dynasty, the mulberry bast, *cannabis sativa* and ramie have been the main pulp species for the production of calligraphy and painting paper and Chinese Xuan paper. They are still used in the field of calligraphy and painting paper and Chinese Xuan paper. The main raw material of the early Tengchong calligraphy and painting paper was the mulberry bast. Tengchong calligraphy and painting paper is also known as Tengchong Xuan paper (referred to as "Teng Xuan"). It is a handmade paper produced in Tengchong County, Yunnan Province. Later, straw and bamboo were added, and the traditional raw materials are still used today. Tengchong calligraphy and painting paper is developed by Tengchong Xuan Paper Factory in 1973 on the basis of the original bast paper, using the local *edgeworthia gardneri* bast and straw as materials and consulting the production experience of Jing County Xuan Paper of Anhui Province. Its output is second only to Anhui Xuan paper in national calligraphy and painting paper, and it is sold well at home and abroad.

According to Gezhi Jingyuan, as early as 1600 years ago in the Jin Dynasty, Zhang Mao of the Eastern Jin Dynasty began to apply bamboo to papermaking, which made China the first country in the world to use bamboo paper. In the Song Dynasty, bamboo began to be used to produce paper, but due to the use of non-boiled materials, it developed slowly in output and quality. Since the use of boiled materials in the Yuan Dynasty, it developed rapidly, and a large number of painting and calligraphy papers began to use bamboo pulp paper. Especially in the late Ming and early Qing dynasties, it reached the heyday of bamboo paper. Daqian calligraphy and painting paper, formerly known as Sichuan Lianshi Paper, also known as "Jia Xuan", Jiajiang Paper, Jiajiang Xuan or Jiajiang Chinese Painting Paper, is referred to as Daqian Paper. It is produced in Jiajiang County of the Qingyi River basin at the foot of Mount Emei in the western part of Sichuan Province, and has a history of

several hundred years. As early as in the Ming and Qing Dynasties, the handmade paper produced in this area was listed as “tribute paper” and was designated as “paper for imperial examination”. Fujian Liancheng Paper also used bamboo as raw material, was originally produced in Shaowu of Fujian, and then spread from Fujian to Jiangxi, Sichuan, Zhejiang, Yunnan and other places. It began to be used in the Qing Dynasty as the court paper for writing and printing, and became famous at home and abroad. General Catalogue of Imperial Collection of Four Divisions of the Qing Dynasty was printed on Lianshi paper. In addition, Fuyang Yuan Paper, which is one of China’s handmade papers, is mainly made from *phyllostachys pubescen* and *phyllostachys nuda*. The paper is thin and delicate, and presents light yolk yellow; Fuyang Jingfang Paper, also known as Jingbang Paper, is mainly made from tender bamboo, processed by boiling method, and the pulp is naturally bleached and made of bamboo curtain. The paper is white, uniform and smooth. After the liberation, with the reform of production equipment, it is particularly suitable for the development of bamboo pulp production. The output of bamboo pulp has grown from a few tons at the beginning of liberation to 1.94 million tons in 2010. Bamboo pulp fiber becomes an important raw material for pulping and papermaking in China.

Mulberry is an economic crop developed earlier in China. After used in papermaking, mulberry bark has quickly become the main raw material for papermaking, and is still one of the main raw materials for Chinese calligraphy and painting paper. It is reported that there are about 12 species of mulberries in the world, and there are mainly 5 species in China. Mulberry bark is the endothelium stripped from the tender stalk or branch bast zone of mulberry. The mulberry is the oldest and most economical horticultural plant in China. The leaves can be used for silkworm feeding, the stalks can be used as medicine, the mulberries can be used for wine or food, and the barks can be used as substitute for hemp, and as excellent raw material for papermaking. It is distributed in Hebei, Shandong, Shaanxi, Sichuan, Jiangxi and Zhejiang. Qian'an Gaoli Paper is a handmade paper produced in Qian'an, Hebei. There are two kinds of pulp ratio for making Gaoli paper, one is 100% mulberry bark, and the other is 40% mulberry bark and 40% deckle edge. Its production cycle is about 10 days from barks to finished products. The appearance of Qian'an Gaoli Paper is characterized by the obvious netting, especially the prominent thicker white cotton line watermark. On the basis of producing this paper, Qian'an developed the “Qian'an calligraphy and painting paper” from the production experience of Jing County Xuan Paper of Anhui Province, which won the praise of

calligraphers and painters, and the praise of “Southern Xuan Paper and Northern Qian’an Paper”.

Sandalwood bark became famous all over the world during the Xuande period of the Ming Dynasty, because the quality of *pteroceltis tatarinowii* bark paper in Jing County, Anhui Province surpassed Jiangsu and Zhejiang papers. *Pterocarpus indicus*, *dalbergia hupeana* and *symplocos paniculata* (also called *pteroceltis tatarinowii*) are commonly found in China. Only *pteroceltis tatarinowii* with white wood and caesious bark is suitable for papermaking. The bark is rich in fiber and easy to bleach, so it is an excellent raw material for papermaking. The Chinese Xuan paper made from *pteroceltis tatarinowii* has strong adsorption and long life, is not easy to deform, anti-aging, anti-insect, and the paper has six characteristics of thin, light, soft, tough, fine and white. Xuan paper of the Song and Yuan dynasties (Cao Tiansheng, 2017) is mainly made from *pteroceltis tatarinowii*. Such paper can help the calligrapher and painter to achieve the special artistic effect of changeable shade and strong ink absorption during the painting and calligraphy creation. It is the raw material of China's famous Xuan paper. According to the fiber ratio of sandalwood bark and straw, Jing County Xuan Paper can be divided into three categories: straw paper, bark paper, and special bark paper. Jing County Sandalwood Bark Xuan Paper still ranks first in China's Xuan paper. the “sandalwood bark” fiber, since its appearance in the Ming Dynasty, has been unabated and is still popular today.

The earliest record about the use of straw for papermaking appeared in the Northern and Southern Dynasties, but they were all straw papers, which cannot be handed down. Straw was not blended in the raw materials in the early stage of Chinese Xuan paper production. Later, in the processing of bark materials, the Xuan paper maker found that the sandfield straw locally produced is of fine quality. The fiber form is quite similar to the *pteroceltis tatarinowii* bark, but the toughness is slightly inferior, and it plays a role in enhancing the softness and flexibility in Chinese Xuan paper. The Chinese Xuan paper is made by mixing the *pteroceltis tatarinowii* bark fiber with the straw fiber. The bark is the backbone, and the straw is the muscle of Chinese Xuan paper. That with more bark is tough and is called bark Xuan paper, and that with more straws is soft and is called straw Xuan paper. The straw fiber was most popular in the production of Chinese Xuan paper in the Ming Dynasty, and the mixed use of bark and straw became gradually matured in the Ming Dynasty. The most representative was the Xuan paper produced in South Anhui region at that time. Such Xuan paper was made from the mixed pulp of local sandfield straw and *pteroceltis tatarinowii* bark. Xuan paper of the Ming Dynasty can keep intact for a thousand years and has been passed down to this day. According to historical records

and experts' tests on ancient Chinese Xuan paper, the production of Chinese Xuan paper with straw and *pteroceltis tatarinowii* bark mixture began in the Ming Dynasty and became popular in the Qing Dynasty.

(II) Artistic Status

Scholars and poets of the past dynasties praised Xuan paper, but rarely mentioned the processing technology and process of Chinese Xuan paper. The processing technology and production process of Chinese Xuan paper are mainly inherited by that the master accepts apprentices. There is no large-scale and systematic production. This method has continued to this day. "The production technology of Chinese Xuan paper" was included in the first intangible cultural heritage list in China in October 2006 (Lu Qing, 2018), and then listed in the representative list of human intangible culture by UNESCO in October 2009. In December 2010, "Research on the Rescuing Excavation and Sorting of Traditional Production Techniques of Chinese Xuan Paper" was listed as a major bidding project by the National Office for Philosophy and Social Science of China. These examples fully illustrate the cultural status of Xuan Paper in China and even in the world. The opening ceremony of the 2008 Olympic Games is still fresh in our memory. A beautiful picture on the opening ceremony fully demonstrates multiple links like paper-spreading, ink grinding and painting. At the same time, in order to reveal the traditional culture of China in a better way, Director Zhang Yimou specially added the close-up view of papermaking by hand, which reflects the great significance of the traditional manual papermaking technique in the process of inheriting the entire Chinese civilization and in the whole world.

(III) Production Technology

China's Xuan paper is well-known at home and abroad, which is determined by its excellent quality (Liu Renqing, 2008). The fine traditional Chinese Xuan paper process goes through 108 complex processes. Firstly, the straw and the *pteroceltis tatarinowii* bark are treated separately by airing, and then the prepared pulp and straw pulp are mixed for papermaking (Wu Shixin, 2013). Before papermaking, a kind of plant vine juice (*Actinidia chinensis* Planch juice) will be added to the mixed pulp in the ancient method of making Chinese Xuan paper. This juice mainly plays the role of floating pulp and homogenate, and is also important in the manual paper separation.

Chinese Xuan paper is divided into the unprocessed, processed and half-processed. Different papers are different in size, thickness and quality, and have different effects on painting. In the creation of Chinese paintings, Li Keran talks about "paper first", because different papers have different ink and form effects due

to different origins, different materials, different thicknesses, different absorption capacities, different paper grains and textures. This difference can, according to different objects, produce different formal beauty through the content.

(IV) Production Rules

Chinese Xuan paper is known to be made from China's specialty sandalwood bark and sandfield straw. It is made by traditional microbial decomposition and mild digesting pulping method and natural oxygen bleaching. From the principle of papermaking, the following rules should be mastered.

First, in the selection of raw materials, the characteristics of the fiber raw materials is mastered, while increasing the surface area of the ink absorption of the fibers, to express the different shades of ink color and layers, thus retaining the brush marks and ink marks, and withstanding strict requirements on superposition, ink breaking, and so on. Second, it is necessary to prevent the curing and hydrolysis of cellulose, without changing its chemical structure and properties, and prevent the paper from hardening, which may affect the water and ink absorption, and cause the painting to turn yellow in future. Third, the hemicellulose content is reduced; microbial decomposition is the most effective method for straw pulp, the ratio of cellulose content to pentose can be more than 5 times, and the paper is soft, tough, and has strong ink rhyme. Fourth, the thermolabile sizing dispersant is selected to keep the paper in good appearance. It retains the characteristics of micro light sizing, so that the Chinese Xuan paper will not, like the blotting paper, diffuse and penetrate excessively. Fifth, for “A Thousand Years’ Life”, we should summarize the experience of making Chinese Xuan paper, pay attention to the material of pulping and papermaking equipment and water quality, to prevent residual harmful ions, and use natural synthetic carbonate as protective agent to improve paper life.

(V) Paper Properties

The color of traditional Chinese Xuan paper is white and pleasing. With over 90% whiteness, it is not easy to yellow and discolor for a long time, and can maintain the true color of painting and calligraphy for a long time. Chinese Xuan paper is soft and tough, and can be restored without folding mark after folded. When painted by the Chinese painter, the paper is not broken. After soaked with ink, it will not bulge after drying, and the tip of the brush does not rub off the microfiber. Chinese Xuan paper has a variety of watermark patterns. Chinese Xuan paper has different matching ratios. That with more bark is called bark Xuan paper, which has silky cloud flowers in perspective. Unprocessed Xuan paper with more straw has a good uniformity, and is the main material used for general painting and calligraphy, mounting painting and calligraphy. Other Xuan paper, with different thickness,

includes single layer, double-layer, and also has different sizes. Xuan paper also covers a variety of processed Xuan paper, and that with color and pattern after coating processing.

Chinese Xuan paper also has the four characteristics of durability, ink embellishment, texture stability and insect resistance.

Durability. Durability is demonstrated by the ability to withstand the test of time and good resistance to damage. Experts Liu Renqing and Qu Yaoliang, respectively in 1983 and 1985, selected the special bark single-ply Xuan paper, four-foot bark single-ply Xuan paper, four-foot straw single-ply Xuan paper produced by Jing County Xuan Paper Factory in 1983, and 50g/m² coated art base paper, 60g/m² (lightweight) coated paper, 70g/m² #1 writing paper and 48g/m² newspaper respectively produced by Tianjin Papermaking No. 7 Factory, Beijing Papermaking No. 1 Factory and Jilin Paper Mill in the fourth quarter of 1982; these papers were treated by constant temperature and humidity, and the aging test was carried out after determining the main physical indicators as benchmark; it was found that compared with the coated paper, writing paper and newspaper, “Chinese Xuan paper has the best durability, and its life (simulated artificial aging time) can reach 1050 years or more” (GU Yunfang, 2018). They believe that “the good durability of Chinese Xuan paper has a close relationship with the pH value of the paper.” “Another reason is that it is inseparable from the excellent properties of the pteroceltis tatarinowii bark fiber, which is durable and not easily damaged.” Painting of Plum Blossom by painter Tang Bohu of the Ming dynasty preserved in the Palace Museum, was painted on Xuan paper about 500 years ago. Sun Xinsheng, from Qingzhou Museum of Shandong Province, used Chinese Xuan paper for the mounting of his Palace Examination Paper of No. 1 Scholar Zhao Bingzhong in the Period of Emperor Wanli in the Ming Dynasty, which has a history of 400 years. The Imperial Chunhua Pavilion Carving Xuan Paper of the Early Qing Dynasty in The Palace Museum provided by Zhang Shufen also has a history of more than 300 years. Apparently, the statement of Xuan paper with “A Thousand Years’ Life” is not exaggerated.

Ink embellishment. Compared with other kinds of calligraphy and painting papers, Chinese Xuan paper has the best ink embellishment, which is also the biggest feature of Chinese Xuan paper. The ink embellishment of paper refers to that when creating paintings and calligraphy works with water and ink, the diffuse edge of the ink mark should be symmetrical, the inking should have strong penetration and adsorption, and the ink color should have clear shading, clear layer and rich stereoscopic impression. In various characteristics of Chinese Xuan paper, ink embellishment, as the most prominent one, is one of the most important quality

indicators required by Chinese calligraphy and painting for Chinese Xuan paper. According to the study of Liu Renqing and Qu Yaoliang on the adsorption properties, fiber morphology and internal components of Chinese Xuan paper, the *pteroceltis tatarinowii* bast fiber has good uniformity, thin wall and moderate softness, especially after natural drying, on the bast fiber cell wall are many wrinkles parallel to the long axis of the fiber, which is an important condition for good ink embellishment; the ink embellishment of Chinese Xuan paper depends on the accumulation of calcium carbonate (CaCO_3) between the wrinkles on the cell wall of the *pteroceltis tatarinowii* bast fiber; the ink embellishment effect of Chinese Xuan paper is mainly manifested in the vertical and horizontal differences of the diffusion after the ink absorption on the paper surface, the depth of the ink absorption and the gradation of the clear shading. Special bark Xuan paper has the best ink embellishment, mainly due to containing more raw materials of *pteroceltis tatarinowii* bark. Therefore, to some extent, the more sandalwood bark in Chinese Xuan paper, the better its ink embellishment.

Texture stability. Compared with other kinds of calligraphy and painting papers, Chinese Xuan paper is most resistant to deformation. After the paper surface of Chinese Xuan paper is subjected to ink, its deformability is extremely stable, and the phenomena of fluffing, arching and curling are almost negligible. This is mainly because the *pteroceltis tatarinowii* bark fiber has a high regularity, and there are many voids between the fibers, so the bonding force between the fibers is small, and the paper is not easily deformed. Second, the content of hemicellulose in Chinese Xuan paper is small, and hemicellulose is the most easily wet-swelling part of the fiber. The smaller the content of hemicellulose, the smaller the deformation. Third, the plant sizing and fillers used in the production act as separation between the fibers, reducing the change in fiber binding force when the Chinese Xuan paper shrinks after inking. In addition, the longer the storage time of Chinese Xuan paper, the less likely it will deform.

Insect resistance. Chinese Xuan paper is also very resistant to insects. However, if Chinese Xuan paper, its calligraphy and painting products, and books with Chinese Xuan paper as carrier cannot be properly kept, they will be also attacked by insects. Therefore, in addition to the use of Chinese Xuan paper, we must think of ways to protect Xuan paper carefully, to ensure the long life, long-term preservation and integrity of Chinese Xuan paper.

(VI) Subjective Criteria for Identifying Papers

There are hundreds of varieties of Xuan papers and processed papers, each of which has its specific use. For specific consumer objects, if making elaborate style

calligraphy and paintings, you should use the Xuan paper that has been processed with alum, also known as “alum Xuan paper”, but cannot use the “unprocessed Xuan paper”; if drawing Chinese paintings and writing calligraphy, you should use the unprocessed Xuan paper; if drawing large-scale paintings and writing large characters, you should use 4 m, 5.12 m, 6 m or even larger Xuan paper according to your needs; For example, beginners use the bark Xuan paper at the beginning, which not only causes waste, but also makes it difficult to wield the brush. It is better to use the imitation Xuan paper first, and then use the bark Xuan paper after mastering the brush technique. Only by making clear the intention of using Xuan paper can you choose the desired Xuan paper, and the Xuan paper that suits your intentions is a good Xuan paper. As for the subjective criteria of Xuan paper and the adaptability of using Xuan paper, calligraphers or painters, from the original refusal to use Xuan paper to the use of Xuan paper, cannot adapt to the ink embellishment nature of Xuan paper at first, and grasp the degree of inking, etc., because they cannot grasp the characteristics of Xuan paper. Only by knowing clearly the characteristics of Xuan paper in the long-term use, can we use freely and control truly Xuan paper to create the best paintings and calligraphy. It should also be pointed out that the quality of the Xuan paper produced and sold by various Xuan paper manufacturers is still different due to various reasons. These differences do not result in obvious quality advantages and disadvantages, and some can be ignored, some can only be distinguished by experts, and some can only be realized in the actual use.

“Yesterday the person of court came over, and sent two-axes Chengxin Hall papers, I opened the papers, seeing that paper is as smooth as spring ice, as dense as cocoon, and I felt surprised extremely and lingered.” This was indited by poet Mei Yaochen of the Song Dynasty, who felt quite pleased when receiving two Chengxin Hall papers supervised by the Southern Tang emperor Li Yu from Ouyang Xiu (Sun Chunli, 2018). From this, we can see the status of Xuan paper in the minds of ancient scholars. Therefore, the Xuan paper with the reputation of “Paper with A Thousand Years’ Life” is not only a kind of art circulation and inheritance, but also the source of China’s unique cultural charm.

3. Art on Chinese Xuan Paper – Chinese Ink Painting

(1) Ink Color

The concept of Chinese painting appears after the western painting enters China. Chinese paintings before the Tang Dynasty were not unicolor, and the imperial-court decorative paintings of the Song Dynasty focused on colors and lines. There is a mindset that people think it is the western painting when seeing colors,

which is actually wrong. Color is not unique to the western painting; it also belongs to the Orient. Color is the basic factor of any painting.

The ancient painting theory “Application of Colors according to Categories” is for the intrinsic color, meaning that the painter will paint the mountains, rocks and trees according to their own color. In the literati painting, the picture is basically unicolor, and the shading of the ink color distinguished with water acts as the color. Here, the “Application of Colors according to Categories” is to paint a similar light color on the basis of the ink color. There are so many colors in Chinese painting, why to use one ink color to dilute the shade to serve as color? In the distant Neolithic Age, there were patterns drawn in black on the preserved colored pottery or black pottery, which indicates that black was one of the earliest colors used by Chinese ancestors. On the colored pottery jar with stork, fish and stone axe pattern that was unearthed from the Banpo Remain 7000-9000 years ago, the large circle pattern, curly pattern, hook pattern and frog pattern on the colored pottery of the Majiayao culture all reflect the art of patterns drawn in black. This shows that the clan had a conscious concept of worship for black. Therefore, in the long history, the aesthetic concept of black worship has affected many aspects of Chinese people's social life, especially in the field of painting. Black is the primitive instinct perception of ancient humans to natural colors, and this perception of the ancient Chinese is particularly strong and sensitive. The black worship, and the fact that black is incisively and vividly exerted in ancient paintings, have contributed to China’s unique style and genre of ink paintings. This is closely related to the unique aesthetics of black worship and national aesthetic taste of Chinese ancient people. In addition to cultural and psychological factors, China is an official-based country, and the interest of the scholar-officials promotes the development.

Chinese painting has experienced two forms in the process of development: ink painting and green landscape painting (Yin Xing, 2017). Due to the simplicity and naturality of ink painting’s ink color, the ink paintings with ink color as the expression method are more admired by the public. Ancient literati often expressed the elegant, natural and innocent artistic tastes through ink paintings. In Chinese ink paintings, ink color is the only and extremely important visual element.

In traditional Chinese paintings, color is auxiliary and is a supplement to the inaccessible color. An ancient painting theory goes that “the ink is divided into five colors” (Yin Xing, 2017), which means that after the ink color is divided into shades, it is as rich and beautiful as the colorful colors. In ancient times, a painter once described the expression technique of ink paintings, “The vegetation is luxuriant without green color; the cloud and snow are white without white color; the mountain

is verdant without green color; the wind is dynamic without five colors; five colors are available with good ink, which means perceiving the artistic conception.” (Sun Chunli, 2018) Ink has five colors, that is, five ink techniques of dry, thick, light, withered and wet, which may reflect the changes of grass, wood, mountains, rocks, tiles and snow without any other colors. If no good Xuan paper is available, even with the good ink, it is difficult to give play to the artist's artistic expertise. Because the poor paper will make the dry, thick, light, withered, wet ink color dissolved into a flat piece, become a dull brush mark, or a combination of thick and light lines. The ink color includes “penetrating ink” and “floating ink”. If the artist’s original work is directly painted on the uncoated Xuan paper, the ink and color will permeate into the texture of the paper, which is called “penetrating ink”. High-simulation calligraphy and paintings must be treated with surface sizing in order to scan without any difference, so that the ink is floating, that is, “floating ink”. The breath that floats on the surface is more obvious on the edge of the calligraphy and paintings.

Wang Shu of the Qing Dynasty said that “Using water in the inkstone to grind ink will make the brush unsmooth and the ink stagnant, and fresh water is the best. The wide inkstone with fine surface washed every night can make water and ink uniform. It is wonderful to take fine and glossy water with Duanxi inkstone and grind ink with She inkstone. It is necessary to use the soft brush when writing on the hard paper and the hard brush on the soft paper.” (Yang Ermin, 2018) Zhao Huanguang talked about the relationship of brushes, ink, paper and inkstone as follows, “The soft brush is suitable for the hard paper”, “For soft hair, thick ink is slightly used to produce the best work, and the slight ink is thickly used to produce the poor work”, “For ink on the hard paper, the ink should be surplus; the brush with thick ink should not be dried”, “The ink should be like paint, the paper like bark, the inkstone like jar, and the palm like wooden chick; if anyone is not eligible, it will produce the vulgar works” (Chen Zhiwei, Xie Chongkai, 1986). Therefore, good papers and good inks are interdependent and indispensable. We have experienced that if the painter finds the good brush and the good paper in painting, he has great interest in painting and fondles admiringly. However, if the painter paints with brush on a poor paper, he will lose the interest in painting completely; or he may feel not bad at first in painting, but the ink becomes gray, the shading is blurry, and the gradation is gone after the ink is dry.

(II) Artistic Conception of Brush and Ink

The technique of brush and ink refers to the brushwork and the ink technique, which are the means of Chinese paintings. In any Chinese painting, the object is represented by brushwork and ink technique. For Chinese painters, “brush and ink”

are the effort, the artistic accomplishment, and the artistic attainment that the painter pursues and reflects constantly, and represents the artistic level of Chinese painters.

In the creation of Chinese paintings, it stresses “likeness and unlikeness” in expressing and reflecting any object. Unlikeness means deceiving the world; for likeness, it is tasteless and not vivid without brush and ink. For Chinese paintings, especially professional paintings, its goodness and grade depend on the use of brush and ink. Good and beautiful brush and ink can touch people and further sublimate into a formal beauty. The brush is linear, the ink is planar, and the short and small brush and ink are points. Points, lines, and planes are painting forms, and the basic elements of visual image combination. In creating on Xuan paper, especially on the unprocessed Xuan paper, the painters have experienced that the brush tip, the brush belly, water content at the brush root, the ink amount, the way of writing, the central or the side brush technique, the strength of wielding brush, lifting and pressing, the speed, smoothness, cadence, transition, agreeable movement, inverse movement, gathering movement, and diffuse movement can produce different artistic effects. Like the human body, the brush should have tendon, flesh, bones and vitality. Lines should be flat, round, stable, thick and changeable. Flat, as if drawn on sand with an awl; round, like “brasia strip”, “water stains on the wall”; thick, like “dropstone on the mountain”; change, square in flat, round in square, false or true complement. All these are transformed into an image that sublimate into a visual beauty. The ink technique is the same. Huang Binhong said that there are seven ink techniques, namely, thick, light, breaking, splashing, accumulated, dry and overnight. Different brush marks, traces, and penetration of different ink techniques on different Xuan papers will present different visual images and produce different beauty. In the practice of water and ink, the water amount, the ink thickness, breaking ink with water, breaking color with ink, breaking ink with color, flushing, accumulating, dissolving, splashing and other means, the length of time the brush stays on the paper, the speed of the brush movement can produce unpredictable and indescribable artistic effects. This is the beauty of formal charm, and the formal beauty of Chinese paintings.

The expression form of Chinese painting is “brush and ink”. The connotation that “brush and ink” express is real, because the performance of the painter’s ink and brush is visible in the works: shading, dry, line-drawing, cun (wrinkle), dotting, dyeing, splash-ink, accumulated ink, breaking ink, dry ink and other painting methods with brush and ink. At the same time, “brush and ink” are also virtual, because it is not only a visual technique of expression, but also a cultural feeling. When appreciating the painting with this cultural feeling, you can understand the ink color

taste and artistic conception presented by various techniques of the painting. Mr. Wan Qingli believes that “Brush and ink are not only abstract points, lines and planes, or the means of modeling attached to objects. They are the traces of a painter's heart, the appearance of his character, the revelation of his temperament, the display of his aesthetics and the mark of his knowledge.”

Chinese paintings that follow the ancient aesthetics of black worship of ancient China mainly represent the painted objects with ink color and the “blank left” of the picture. White, as a contrasting color of black, can set off and extend the artistic conception of the picture of the ink color. This coincides with “setting off the black with blank” by Laozi and Zhuangzi, and also agrees with the picture effect of “setting off real with virtual”, so that the picture presents an infinite imagination and interesting taste. “Xuan” (Chinese character “玄”) representing black reveals the image that a seed is covered with soil and will break the soil and sprout. The meaning of “Xuan” actually represents a bud. Laozi believes that “virtual” and “real” are the “origin” and “mother” of all things, and the combined action of “virtual” and “real” produces all things on earth. Therefore, the “virtual” and “real” presented in Chinese paintings reflect the artistic conception access to “Tao”. Therefore, the “brush and ink” presented in Chinese paintings is the combination of the virtual and the real, and the dual combination of the implicit artistic conception and the explicit ink color, thus, it has a very high aesthetic value.

(III) Composition

Composition is the biggest form of Chinese painting's picture. The stronger the sense of form, the stronger the appeal of the picture. Chinese painting has the most abundant internal and external form of composition. The ancients used five Chinese characters of “之, 由, 甲, 则, 须” to basically solve the inherent composition requirements of Chinese paintings, like the layout, primary and secondary, contrast, balance, density, opening and closing (Mao Wanbao & Huang Jun, 2009). In the external form, Chinese paintings are divided into such styles as central scroll, vertically-hung scroll, banner, long roll, doufang (square paper for painting and calligraphy), panorama, hand scroll, fan and album according to the mounting and using function. The composition form of five-character composition method and the mounting form of Chinese painting produce the look-up, overlooking and profound beauty. For example, the central scroll “甲, 由” shaped compositions are sublime and integral, and have the towering and admiring beauty. The deep and profound “之” shaped composition is varied, rich in layers, and circuitous, and has the beauty of high and distant mystery. The composition of the long scroll of the

banner is long and flat, with the mountains and water stretching far and wide; the rich scenery stretches the heart and contributes to the leisurely interest. The circular fan composition is thick and changeable. The panorama composition, independent respectively but complete on the whole, is magnificent. Different forms of composition produce different visual impacts and visual effects, which is the beauty of form generated by the unique composition of Chinese painting.

(IV) Technique Pattern

In terms of technique pattern, the pattern is a model, a procedure and an established standard, to form certain format or routine. The technique pattern of Chinese painting is to refine and summarize the objects of nature in accordance with the laws of drawing style and gesture, to form a certain format and routine. For example, bamboo leaves can be painted with two-leaf, three-leaf, four-leaf, five-leaf and multi-leaf. Chinese Hemp Agrimony is painted by the three alternating strokes. In the landscape paintings, the painting of mountains includes line cun, plane cun and point cun. Line cun is often used in the southern landscape, such as Pima Cun (the technique of wrinkling). Plane cun is frequently used in the northern landscape, such as Fupi Cun (axe-cut stroke). The technique books such as Mustard Seed Garden Painting Biography in the Qing Dynasty are not only the tool books for beginners to learn painting, but also good teaching materials for understanding the forms of Chinese paintings and mastering the rules of Chinese painting pattern. In traditional Chinese art, the ubiquitous pattern is a technical induction, a refinement, a simplification of complex objects, and an art law that must be mastered. In the creation of Chinese paintings, it is very important to master the pattern. For example, Qi Baishi summarizes the shrimp head into three strokes, the shrimp body into five strokes, the tail into three strokes in painting shrimps. While Xu Beihong paints horses, Huang Zhou paints donkeys, Wu Zuoren paints camels, they attempt to simplify and summarize the objects reasonably into several strokes or dozens of strokes. This stylization can present the vividness of the object and the accuracy of the structure, and the dexterity, fun, taste, line, plane, light, heavy, virtual, real, rhyme and interest effect of brush and ink. It is visual and imaginal, and is also the abstract beauty of the oriental art and the high-level beauty of art form.

Techniques often have patterns, and there are many brush and ink techniques for reference and learning. However, there is no fixed style for brush and ink. Learning brush and ink techniques is just a means, which requires the learner or appreciator to adapt, develop and shift from the function of depicting objects to expressing their own unique inner feelings after mastering the brush and ink expressive ability.

(V) Combination of "Poetry, Calligraphy, Painting and Seal"

The combination of "Poetry, Calligraphy, Painting and Seal", as the unique pattern of Chinese painting, is a synthesis of Chinese traditional culture cross-border integration and a product of the perfect combination of four kinds of art. Poetry refers to verses, ditties, odes and songs, and is the soul of Chinese painting. Calligraphy and seal are indispensable in Chinese paintings; calligraphy is the preface and postscript of Chinese paintings, and an important manifestation of the painting's charm and vigour. In the creation of paintings, the painter must have a solid foundation of calligraphy. Without the support of calligraphy, Chinese paintings are weak and vacuous. Seal cutting is the seal used by painters, including name seal, alias seal, optional seal and layout seal. The seal with bright red seal oil is stamped on the picture, which is a striking "point". Calligraphy, seal and Chinese painting style must be combined, coordinated and rationally arranged. Perfect combination and integration of the three kinds of arts can enrich the picture, and promote the aesthetic connotation of the picture and the artistic conception of the painting. It is a perfect embodiment of the formal beauty of a good Chinese painting.

Just like other arts, the appreciation of Chinese painting has its own characteristics. Only by correctly grasping the law of appreciation, and boldly attempting and studying these laws, can we ultimately achieve the highest level of appreciation.

4. Chinese Xuan Paper and me

(I) Origin

I studied in Ukraine and Russia for decades, and followed the Ukrainian people's artist A.M. Lopukhov, Andrew Atroshenko, Alexander Bystrov, academician of Russian Academy of Arts and Sciences, and other masters to learn the oil painting art skills of top international artists. Years of art study experience has cultivated my artistic deposits. After graduation and returning to China, I followed the famous flower and bird painting master He Shuifa to learn Chinese painting. I still remember that as a beginner of ink paintings I would get addicted whenever drawing with a brush, I would draw dozens of small paintings continuously every day and draw a lot of beautiful natural scenery. Every time reading the painting every few days, I can still feel the joy and tender feelings in painting. In these years of studying Chinese paintings, I have become more passionate about China's outstanding traditional art – Chinese ink painting.

(II) My Enthusiasm for Brush and Ink

I like traditional Chinese painting, and I also know well the technique of point, line and plane and the implication of the blank left. Chinese painting, as one of the few oriental traditional cultures, is originated in the Neolithic Age and has been evolving since then. Fewer and fewer Chinese people can concentrate on studying and understanding this art with profound Chinese cultural background. Chinese traditional paintings have various symbolic meanings. Understanding the various complex languages and discovering the deep meanings hidden in the painting is of great significance to appreciate and understand the works of masters.

It is well known that any painter in China may be a calligrapher, but not every calligrapher is a painter. In the Song Dynasty (11th century), the famous landscape painter Guo Xi wrote in his landscape painting theory *The Elegance of the Bamboo and Spring the Landscape*, “Appreciating the landscape with authentic taste elevates the value, and that with utilitarian idea lowers the value.” The author figures out the importance of the individual style, and emphasizes that painting is a kind of narrative that shows the artist's attitude towards painting. Moreover, for the first time, the author made a request to the painter to strengthen his own cultivation. I know that my ink painting starts late, and I have practiced a lot secretly, spending time in imitating picture copybooks or celebrity’s ink paintings, to master the basic skills of painting landscape, trees, flowers, birds and insects, so that the new works can be worth meticulous appreciation. Some people believe it unnecessary, and consider it great to keep natural and rootless, with which I cannot agree. This is not to blindly emphasize imitating the works of ancients, but to “imitate the ancients’ trace, rather than their idea”. We should not be just educated passively, but should discover, form and verify ourselves potentially in the process. Imitation allows me to understand that my plain brushwork, the direction of efforts, and the place of embellishment. Imitation is not only to copy the ancient brushwork, but to make clear the ink and brush procedure, the using rule of ink and brush in painting, as well as other series of things that cannot be found by sense and vision.

Lan Zhenghui, with his heroism, painted the work of *Falling Sky*, in which a huge black fell from the sky when Wenchuan earthquake happened, just like the ink is crying and shouting; the individual stone painted by Zhu Da spurts out the huge and magnificent momentum. There are many other examples of the beauty of ink painting. “Freehand brushwork” is a means, a method, a style, and the mainstream of Chinese painting creation. The style of freehand brushwork in Chinese painting is also various, some are vigorous, some are natural and unrestrained, some are concise and dignified, some are elegant and scholarly, some are relaxed and flexible, and some are careless; all kinds of freehand brushwork can bring different forms of beauty. In

traditional Chinese paintings, the intangible is implied in the tangible, and the understanding of the intangible will be a long-term and in-depth process with the enhancement of the cognitive ability. Therefore, for the appreciator, it is necessary to understand the basic law of “brush and ink” before understanding the artistic conception of ink. This can help resonate with the painter when appreciating the works, experience the process from “imitation” to the free expression of the painter’s feeling, and feel the mental experience “brush and ink techniques should be revealed from the heart and integrated with the heart” in creation. This can help appreciate and taste the artistic conception of brush and ink.

I love Chinese traditional art and love the art spirit in brush and ink more. Just as Xia Kejun (Mao Wanbao & Huang Jun, 2009; Xia Kejun, 2017) describes the art of ink and brush – “magnificent volume ink”. If the inner spirit of traditional ink painting is the Qi transformation, the mere pursuit of volume comes from the western shaping of the blocks, and is the lofty spirit of the west, then the magnificent volume ink has another spiritual temperament. It must be abstracted, become a form of power, and be blended with the natural elements to create a grand temperament in the brush and ink art. Excellent brush and ink works have the space of expressing life emotions. The color difference of black, white and gray indicates the emotions. These emotions form the direction of power, that is, the momentum, which is the extension and stretching of Qi. The whole picture is a contrast between huge blanks and ink blocks. Qi transformation can dispel lofty violence and sacrifice while maintaining the lofty.

(III) Painting Themes

Plum blossom, orchid, bamboo and chrysanthemum, known as “four gentlemen”, are traditional materials of Chinese flower and bird paintings, and also often appear in my works. Many ancient Chinese literati have qualities similar to those of plum blossom, orchid, bamboo and chrysanthemum. For example, plum blossom symbolizes lofty and unyielding character (Yuang Chifeng, 2018; Zheng Yihao, 2017), plum blossoms bloom alone in winter and snow, and this kind of character of plum blossom is quite similar to those high-minded people who are not afraid of influential officials; orchid symbolizes the secluded character, orchid has elegant and high-minded character without large leaves and fresh flowers, and the orchid’s character is very compatible with that of the open-minded and narcissistic talented person; bamboo symbolizes firmness, although the bamboo is not strong enough, it is tough and straight, and this character of bamboo quite resembles that of the modest gentleman; the chrysanthemum symbolizes elegance, although chrysanthemum is beautiful and spectacular, but never flatters with tender and

beautiful charm, only winning with elegance and firmness, and quietly blooming after other flowers have faded. The character of chrysanthemum coincides with that of the hermit who is independent and not timeserving. The literati express their aspirations with brush and ink, and manifest the unrequited ambition, the cynicism, the leisurely self-satisfaction and other emotions with the vivifying plum blossom, orchid, bamboo and chrysanthemum. The same is true for me to paint the “four gentlemen” to demonstrate the noble gentleman character.

(IV) Art Concept

Having studied and explored Chinese and western art for many years, I am committed to the creation concept of combining Chinese painting with oil painting. I hope my paintings can be artistically compatible and convey to the world the creative idea of the integration of traditional Chinese artistic conception and the formal beauty of the western art. Wang Wei, a poet and painter of the Tang Dynasty, said that “In the paintings, the ink painting is the best.” (Method of Landscape Painting) Chinese ink painting expresses the theme and artistic conception using the flowing characteristics of ink and rich ink color layers. The reason why Chinese ink painting can become an outstanding representative of Chinese painting and enjoy the reputation of traditional Chinese painting lies in its emphasis on the simplicity, symbolism and naturalness of ink color, which is quite different from the decoration and modelling of color emphasized in western paintings. This forms a distinctive painting style with Chinese national characteristics. In the process of creation, I apply the two principles of traditional architecture and deconstruction to deconstruct the painting techniques in the traditional Chinese painting art structure, and to integrate the free and easy charm of the western painting in the peace and quietness of the traditional art, thus creating the Chinese traditional culture of the new era in the static and dynamic balance.

The diligent creation on the art road of exploring Chinese and Western integration has been the focus of my life in recent years. The appreciator can feel the strong vitality and the bold and unconstrained expression in the brush and ink from my works. One report has it that my work “pursues artistic conception, adopts modern composition, pays attention to brushwork, and combines modern forms of the western art with Chinese ink paintings in a better way.” (Liu Jieyan & Chang Hong, 2018) This should be the best affirmation of my artistic creation. More than ten years of learning and understanding of Chinese and western art is gathered in works, and the vigor of the brush technique and the artistic tension are reflected in the brush and ink, which enables me to gradually form my own artistic style. The

works in the album I have published also reflect my exploration and persistence to my artistic concept.

Painting has its own unique language. It can resonate with the world and also has the dialect characteristic. I hope to create my own Chinese-Western fusion art style: narrating my root with the traditional art, satisfying the requirements of international standards for art with the academic standard.

(V) Art Development

In the creation of ink paintings, what to paint is not important in many cases. How to “paint”, how to paint with “taste”, “quality” and “style” are the things that painters think about repeatedly. The essential characteristics of Chinese painting include two main points: First, pictograph and freehand brushwork complement each other. The unity of opposites between subject and object generates the essential philosophy of Chinese painting, and thus gives birth to the rich and diverse unique expression methods of Chinese painting; Second, the core value of enlightenment and education and the aesthetic value theory of expressing feelings have a relationship of dialectical unity (Chen Chiyu, 2016). The complementary symbiosis of these two painting values enables Chinese painting to assume social responsibility and play an ethical role, to delight the mind and create diverse aesthetic forms, thus promoting the development of artistic personality and style. In short, the beauty in form is the foundation and the core of Chinese painting. It is an inevitable development trend of Chinese art to make this mysterious form beauty unmysterious and spread it to more international friends.

However, the inheritance and development of Chinese painting now faces many problems. In terms of the school environment, Chinese painting is gradually fading out of the students’ minds. Due to the influx of western thoughts and the neglect of the education system, many schools do not create the atmosphere of Chinese traditional culture, nor do they set up courses of Chinese painting. Chinese paintings with Chinese traditional culture characteristics gradually fade out of the students' minds, and many students have never been exposed to Chinese painting after graduation. In terms of social environment, Chinese painting has gradually faded among ordinary people. Under the impact of the western art, the western painting art has won the favor of most common people, especially the generation after 80s and 90s, with its nobleness, foreign flavour and fashion. The audience of Chinese painting has always been dominated by literati, and it can be called minority art. They focus on the charm and pursue the “rhythmic vitality”, but it is difficult to explain in words and can only be sensed. Due to this reason, Chinese painting art is somewhat isolated from the masses in spreading, is not popular, and has a low

popularization rate; in terms of international communication, the spread of Chinese paintings focuses on the works rather than the spirit, which lacks breadth and depth, and the form of communication is relatively simple. Westerners who lack the background of Chinese traditional culture can hardly have a correct understanding of the characteristics and value of Chinese paintings only through works (Chen Yuxing, 2016).

To my way of thinking, such situation should be improved from the inside out. First of all, a good campus atmosphere should be built, so that students can be influenced in person from childhood, so as to maximize the acceptance of Chinese painting culture edification. In terms of social communication, we should focus on integration with modern means of communication and innovative forms. Chinese painting culture should be better spread by virtue of modern means of communication through integration with various forms of modern design innovation, to create a good social atmosphere for the inheritance of Chinese painting culture. In international communication, we should respect cultural differences, improve communication methods, and spread Chinese painting culture in a variety of ways. In the international dissemination of Chinese painting culture, we should first master foreigners' understanding of traditional Chinese painting culture. Understanding and mastering the concepts and thinking of foreigners can help better guide them to appreciate Chinese painting. I strongly advocate and practice the cultural exchange between China and the West. As an artist, I have participated in and planned many Chinese and Western joint art exhibitions. By 2018, I have held 6 personal art exhibitions, including 3 times held in the national level museum. The National Art Museum of Kazakhstan has permanently collected my three traditional Chinese paintings of Spring Breeze, Ink Bamboo and Beautiful Autumn. In 2018, my personal painting exhibition was held in the National Art Museum of Pavlodar, Kazakhstan, and my works were collected by the museum. My works have also won numerous national and international awards. In 2018, my works Bamboo and Form were selected into the Polish International Art Competition, and my Ink Bamboo was selected into the Contemporary Chinese Ink Bamboo Exhibition. All these are record of my continuous efforts in promoting cultural exchanges between China and the West. I hope that in the spread of Chinese painting, the traditional Chinese philosophy and the spirit of Chinese painting culture can be infiltrated into the heart of the viewers.

Conclusion

Chinese painting culture has a long history and boasts extensive and profound features. While it faces various problems in inheritance and dissemination in the new era. To this end, we should strengthen the awareness of inheriting Chinese traditional culture and create the appreciation and learning atmosphere of Chinese painting from schools, society and other aspects. Moreover, the innovation of Chinese painting elements should be applied to all aspects of daily life, in order to set off a wave of learning Chinese painting. We should further familiarize with, understand, explore, and study the formal factors of ink paintings, maintain the oriental characteristic and nationality of ink paintings, and imbue the beauty in form of ink painting on the curtain of international art. In this way, Chinese traditional art can be transmitted through successive generations, and the outstanding essence of Chinese painting can be permanently preserved. For this purpose, I am willing to devote my life to the inheritance of China's excellent culture.

References:

- Cao Tiansheng (2017). The unimaginable “past and present” of Xuan paper. *Journal of Talent Resources Development*, 23, 88-89.
- Cao Tiansheng, Su Cheng'ai. (2016). A preliminary study on the concept of “Xuan paper”. *Journal of Beijing Institute of Graphic Communication*, 6, 1.
- Chen Chiyu (2016). The essence of Chinese painting: shape expression and spontaneous expression. *Art News of China*.
- Chen Yuxing (2016). Research on the inheritance, transmission and innovation of Chinese painting. *Social Sciences in Guangxi*, 12, 209-211.
- Chen Zhiwei, XIE Chongkai (1986). Chinese painting and Xuan paper. *Paper and Paper Making*, 4, 24-25.
- Gu Yunfang (2018). Have you chosen the right Xuan paper? *Guangdong Print*, 4, 44-45.
- Liu Jieyan, Chang Hong (2018). Zhang Biyun's “Belt and Road” painting exhibition was held in Kazakhstan. *Peoples Network*, 2.
- Liu Renqing (2008). Thinking on some problems in the research and application of Xuan paper. *China Pulp & Paper Industry*, 29 (7), 56.
- Lu Qing (2018). Research on production process innovation of traditional Xuan paper. *China National Exhibition*, 2, 20-21.
- Mao Wanbao, Huang Jun (2009). *Ancient Chinese calligraphy theories*. Hefei: Anhui Education Press.
- Sun Chunli (2018). Discussion on the material and artistic expression with Chinese meaning. *Popular Literature and Art*, 22, 128.

- Wu Shixin (2013). The production process of Chinese Xuan paper's raw materials. *China Pulp & Paper Industry*, 2, 85.
- Xia Kejun (2017). Magnificent volume ink. *Oriental Art*, 19, 104-109.
- Yang Ermin (2018). The mystery of color interpreting the color of Chinese painting. *Collections*, 4, 110-113, 175.
- Yin Xing (2017). Ink rhyme – The aesthetic way of Chinese painting's ink color. *Beauty and Times*, 12, 2, 65-67.
- Yuan Chifeng (2018). Discussion on the formal beauty of Chinese painting. *Beauty and Times*, 3, 2, 57-59.
- Zhang Jianzhou, Liang Luning (2018). Historical study on common straw fiber and phloem fiber in the identification of “paper age”. *Chinese Journal of Forensic Sciences*, 2, 22-29.
- Zheng Yihao (2017). Discussion on the sentiment of brush and ink in Chinese flower and bird paintings. *Art Education Research*, 24, 16.

Anna D. Vedrova

Art Restorer,
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
e-mail: vedrovaann@mail.ru

Conservation and restoration of still-life painting of the 20th century

Abstract:

The relevance of the topic covered in this article is due to the importance of preserving cultural heritage in the modern world, since many objects of material cultural heritage are destroyed as a result of aggressive environment, improper handling and storage. And, therefore, in order to preserve them, it is necessary to create special conditions for the storage of art monuments, as well as to carry out their conservation and restoration in a timely manner. This article describes the conservation and restoration activities aimed at preserving the picturesque still-life of the 20th century by O.K. Tatevosyan. The complexity of these activities is due to the presence of a large number of surface contaminants, the main of which were dangerous and extremely difficult to remove fly deposits, as well as the thinness of the author's layer.

Keywords:

conservation of still-life, restoration of still-life, insect spots, thin ground, Uzbekistan SSR, O.K. Tatevosyan.

Anna D. Vedrova

Реставратор, исследователь в области реставрации
Санкт-Петербург, Россия
e-mail: vedrovaann@mail.ru

Консервация и реставрация натюрмортов 20 века

Abstract:

Актуальность темы, рассматриваемой в данной статье, обусловлена важностью сохранения культурного наследия в современном мире, поскольку многие объекты материального культурного наследия разрушаются в результате агрессивной окружающей среды, неправильного обращения и хранения. И, следовательно, необходимо создавать особые условия для хранения памятников искусства, а также своевременно проводить их консервацию и реставрацию. В данной статье описываются консервационно-реставрационные мероприятия, направленные на сохранение живописного натюрморта XX века О.К. Татевосяна. Сложность этих мероприятий обусловлена наличием большого количества поверхностных загрязнений, основными из которых были опасные и чрезвычайно трудные для удаления отложений мух, а также тонкостью авторского слоя.

Keywords:

Introduction

The relevance of the topic covered in this article is due to the importance of preserving cultural heritage in the modern world, since many objects of material cultural heritage are destroyed as a result of aggressive environment, improper handling and storage. And, therefore, in order to preserve them, it is necessary to create special conditions for the storage of art monuments, as well as to carry out their conservation and restoration in a timely manner.

The main group of information sources is related to the study of methods of conservation and restoration of paintings.

The manual of Anatoly B. Aleshin, a famous artist-restorer and teacher and the author of *Restoration of Easel Oil Painting in Russia*, has big value. The author wrote this book for his students summarizing his vast pedagogical experience in teaching the profession of an artist-restorer. The book is written in a fairly simple and understandable language, contains a lot of useful consistent, practice-oriented information.

Works of Y.I. Grenberg are *Fundamentals of Museum Conservation and Research of Works of Easel Painting* and *Technology of Easel Painting. History and Research*. The first book covers in detail a wide range of issues related to the storage of easel paintings made with tempera and oil paint in museums, as well as their technical and technological research. A separate section is devoted to the control of biological pests. The second book can be called a fundamental study, where, based on the study of numerous sources, the author traces the evolution of technological principles for creating works of easel painting.

E.V. Kudryavtsev's book of *The Technique of Painting Restoration* is also of interest. It is an attempt to create a systematic guide that could contain information about all the main processes aimed at the conservation and restoration of oil paintings.

Publications of the State Hermitage Publisher are important for getting acquainted with the specific practical experience of restoration activities, for example, *Prolong Life... Restoration of Easel Paintings in the State Hermitage Museum*. Issue 3, and the State Russian Museum, for example, *Winning Time... Restoration in the Russian Museum*. Over time, the methods of restoration undergo some changes, just as the materials used change.

For the study of soils and materials of painting, the following works were used:

S.A. Pisareva's *Method of Identification of Soil Materials and Pigments of Paintings*, which describes in sufficient detail the experience of studying the technological features of paintings of the past.

A valuable source of information is the M.K. Nikitin's work of *Chemistry in Restoration: Reference Guide*, which describes in detail the properties of various substances, recipes of compositions used for the conservation and restoration of architectural monuments, works of wood, stone, metals, glass, sculpture and painting.

The subject of the study was O.K. Tatevosian's still-life of 1958 that was made in the technique of oil painting.

The purpose of this work was to preserve and restore the 1958 O.K. Tatevosyan's still-life.

Tasks, which were set during the study:

- perform attribution of a painting from the 1958's that was received for restoration;
- study methods of conservation and restoration of oil paintings made on canvas;
- conduct conservation and restoration of the 1958 still-life painting by O.K. Tatevosyan.

1. Attribution of the item received for restoration

A painting made with oil paints on canvas was received for restoration (Fig. 1). The work came from a private person, there was very little information about the existence of the subject, it was only known that the picture had been purchased in a thrift store. However, based on the state of the picture, we could conclude that the necessary storage conditions were not met.

In the lower-left corner on the front of the picture there were the author's signature (Fig. 2) and also an inscription on the back of the picture (Fig.3).

Based on this information, the author of the picture is O.K. Tatevosyan. The painting was painted in 1958. The name is missing, but the inscription on the back side contains the word of *Flowers*, so we can assume that the name was just that. Also, among the inscriptions there is the number '717', which can presumably be an ordinal number among the works created by the author.

The author of the work is Oganes Karapetovich Tatevosyan (Ter-Tatevosyan), born in 1889 in Yerevan (Armenia). He died in Moscow in 1974. He lived for 85 years.

The artist's parents were born in Kars (Eastern Turkey), the capital of the

Armenian Kingdom of Kars. At the age of 8, O.K. Tatevosyan was sent to study at the Yerevan teachers seminary (a secondary special educational institution whose purpose was to train primary school teachers).

In the autumn of 1904, at the age of 15, O.K. Tatevosyan was forced to leave his studies and go to work in Tiflis because of the family's difficult financial situation.

In 1908-1909, O.K. Tatevosyan studied at the Tiflis Art School. At this time, his teachers were M.I. Toidze (1871-1953), B.A. Vogel (1872-1961) and E.M. Tadevosyan (1870-1936). The last of the listed ones had the greatest influence on O.K. Tatevosian during his studies at the Tiflis Art School. E.M. Tadevosyan himself developed as an artist under the influence of the creativity and personality of V.D. Polenov (1844-1927). K.A. Korovin also studied under V.D. Polenov, who later also had a great influence on the creative development of O.K. Tatevosyan.

The training of O.K. Tatevosian under K.A. Korovin became possible thanks to one of the richest people of that time, the outstanding patron A.I. Mantashev (1842-1911), who supported the first successes of the artist. From the funds of A.I. Mantashev, he was granted a loan of thirty rubles until the end of his studies, which allowed the artist to go to Moscow in 1910, at the age of 21, to the School of Painting, Sculpture and Architecture. There O.K. Tatevosyan spent 7 years studying under K.A. Korovin, A.M. Vasnetsov, and N.A. Kasatkin.

It is believed that the birth of O.K. Tatevosyan as an original artist occurred at the age of 25 in 1914 as a result of student practice, which resulted in the cycle of the works of *Trebizond*.

In 1915, at the age of 26, the artist first went to the city of Samarkand – the heart of Central Asia. The motive for this was the admiring stories of K.A. Korovin, who visited Turkestan to create sketches for the design of the world exhibition in Paris. The magnificent ancient architecture, artisans' shops, and sprawling crowns of elm trees charmed O.K. Tatevosyan at first glance, which is immediately noticeable in his works created during this period.

By the time, as O.K. Tatevosyan was in Asia Minor, he had already experienced the influence of the Russian avant-garde of the early 20th century. This influence, combined with the influence of Oriental miniatures seen by O.K. Tatevosyan during his stay in Asia Minor, largely determined the style and manner of the artist.

Most of the works of O.K. Tatevosyan can be attributed to the everyday genre. Most often, the artist depicted scenes from the life of ordinary ordinary people. Basically, the 'place of action', depicted in the paintings of O.K. Tatevosyan, is a street. People work and rest there (Munz & Fakhretdinova, 1976).

During his stay in Samarkand, O.K. Tatevosyan was engaged not only in

creating paintings but also organized an art school in 1918-1919 and a Commission for the Protection of Ancient Monuments in 1919-1920.

The painting style of O.K. Tatevosyan during this period became clearer and more decorative. The artist continued to show interest in the peculiarities of the life of the local population not only at the domestic level but also at the religious level, which was reflected in his works.

In 1921, at the age of 32, O.K. Tatevosyan entered HATW (Higher Art and Technical Workshops, i.e., educational institutions established after the revolution of 1917) to the faculty of ceramics.

In 1927, at the age of 38, O.K. Tatevosyan returned to Samarkand, where he organized the ARIZO Studio, or AFAW (Association of Fine Art Workers), and the Izofabrika (Experimental Production Workshops of Spatial Arts) in 1930.

In 1932, at the age of 43, O.K. Tatevosyan moved to Tashkent, where he lived until 1964 (75 years). There, the artist continued his creative career and also worked as a curator of the funds of the Museum of art.

In 1937, at the age of 48, O.K. Tatevosyan became the chief artist of the pavilion of Uzbekistan at VDNH in Moscow.

In 1941-1948, the artist worked on a series of paintings dedicated to the Great Patriotic War. He also took part in painting the halls of the Academic Opera and Ballet Theater by Alisher Navoi in Tashkent.

In 1944, at the age of 55, O.K. Tatevosyan was awarded the high title of People's artist of Uzbekistan.

During his lifetime, O.K. Tatevosyan held 4 personal exhibitions: in 1912 (Yerevan), 1929 (Samarkand), 1949 and 1964 (both in Tashkent).

In 1966 (after the earthquake), the artist moved to Moscow.

O.K. Tatevosyan died in 1974.

The artist's life coincided with a whole epoch in the life of a huge country. Most of O.K. Tatevosyan's works are based on images of ordinary ordinary people, genre scenes from the life of Samarkand streets, teahouses, bazaars and caravanserais.

Most of his works can be attributed to the everyday genre. There are also quite a lot of portraits, in which he managed to deeply study and show the essence of man, to convey the images of his contemporaries – ordinary people of labor.

O.K. Tatevosyan himself gave special preference to landscapes, in which he conveyed with amazing accuracy all the states of nature that charmed him.

There are not so many still-lives among the works of O.K. Tatevosyan, therefore, which once again emphasizes the uniqueness of the object of restoration and the importance of its preservation.

The painting, received for restoration, showed flowers in a vase (Fig. 1). The glass Vase had a fairly simple shape. Flowers were peonies, light shades, with the addition of pink. In general, in this picture, the author used quite rich colors, mainly green shades.

The style of the work was very similar to impressionism. Flowers were depicted quite mobile, which gave the feeling of transmitting some fleeting impression of the artist. You could see broad, confident strokes that helped to achieve the effect of the presence of the object, rather than drawing details. The simple subject matter of the image and the ease of composition also allowed us to attribute the style of writing to impressionism.

There was no doubt about the authenticity of the authorship, as a comparative analysis with other works of O.K. Tatevosyan showed that the style of writing, his unique pictorial language and the author's signature coincided. As an example of this, we can give the picture of *Sunny Day* (Fig. 4), namely the fragment – the lower-right corner, where the signature is located (Fig. 5).

In the still-life, which was received in the restoration, you could see the influence of K.A. Korovin on the creative development of O.K. Tatevosyan. It is K.A. Korovin that researchers refer to the impressionist line of development of still-life in the mid-20th century. In his works, as in the still-life that was received for restoration, you can see the fullness of light and air, the ease of strokes, the transfer of the artist's impression, which corresponds to the definition of impressionism.

The creative path of O.K. Tatevosyan was quite rich and interesting. Despite the fact that the genre of still-life was not the main one in his works, the work received for restoration clearly showed the author's handwriting of the artist, once again showing the viewer his talent.

The artist began to turn to such genres as portrait, landscape and still-life when he was already a mature artist. However, no matter what object became the object of the artist's attention, everywhere he tried to convey his attitude to the image.

In present days, the works of O.K. Tatevosyan adorn the expositions of many museums: the Samarkand Museum and Reservation, the State Museum of Arts of Uzbekistan, the Gallery of Fine Arts of Uzbekistan, and are also stored in the funds of the Directorate of Art Exhibitions at the Academy of Arts of Uzbekistan and in other museums and private collections.

2. Description of the state of the restoration item at the time of receipt

The restoration received a painting made with oil paints on canvas (Fig. 1). The painting was stored at home, with violations of the conditions required for

preservation and temperature and humidity conditions.

Before starting any conservation and restoration work, a visual study of the state of preservation of the monument received for restoration was made. The condition of the base, the ground, the paint layer and the top coat was examined sequentially (in this case, the latter is missing).

All information obtained in the course of visual observation was entered in the *Passport of Restoration of the Monument of History and Culture* in the section of *State of the Monument Received for Restoration*.

The work was received for restoration without a stretcher. No traces of previous restoration were found.

The size of the base was uneven ranging from 102.6 to 103.2 cm in length and from 74.5 to 76.5 cm in width.

The author's canvas was quite strong and elastic (Fig. 6).

The base material was presumably linen and had a yellowish color. Flax was widely used in the 1950s and 1960s as the basis for painting, due to the properties that it had: strength and resistance to the influence of atmospheric moisture, temperature fluctuations. Flax fiber was less capable of structural changes caused by external physical and mechanical influences than others. This allowed linen fabrics to retain their original texture (grain), which was of great importance for painting. Netting of the base was straight linen, medium-mesh (on the base/weft 8 on 8 by 1 sq. cm). The edges of the canvas were uneven, there was a branching of threads.

The edges were uneven, their width varies from 0.3 to 4.0 cm (the lower edge – 0.3-2.0 cm, the upper – 0.5-2.0 cm, the right – 1.8-4.0 cm, the left – 2.0-2.5 cm), which was not enough for subsequent stretching on the stretcher.

There were bends, creases, looseness of the edges (mainly at the corners and at the bottom edge).

Along the entire perimeter of the base there were 57 punctures, presumably from nail holes when stretched on the stretcher (15 on the lower and left sides, 14 on the upper side, 13 on the right).

There was general dust contamination on the entire surface of the canvas (the perimeter is lighter than in the central part).

In the upper middle part of the base there was V-shaped through hole measuring 4 on 3 cm.

In the right part, as well as on the left edge in the middle part, there were white spots, presumably emulsion soil.

Around the perimeter, mainly on the right edge, there were dark spots, presumably traces of glue.

Around the perimeter there were also fragments of wood, presumably from the stretcher.

The canvas deformations were most pronounced in the middle part vertically, as well as in the middle part horizontally and in the right part vertically. We could assume that the picture had been folded on the floors two times (one vertically and one horizontally). Hence there was the cross-shaped deformity, which was most pronounced in the middle part of the canvas. Deformations were accompanied by fractures.

The ground was available, it was viewed in places where the paint layer had been lost. The author's, presumably emulsion, uneven ground was viewed in places, with a leak on the edges, white. There were fractures and cracks. The loss of soil corresponded to the loss of framework.

Additionally, the study of the picture was performed using an electronic portable USB-microscope *EL-Micro-2*. This made it possible to study the thickness of the soil more carefully and see the differences in the pigments in the paint layer. Several pictures were taken in the supposed places of loss of the paint layer to the ground and to the base. In the photo (Fig. 7), which was made in the central part of the picture in the place of the crease, you could see the loss of the paint layer to the base, but the edges of this loss were visible inclusions of white color – the ground.

A similar situation can be observed in another image (Fig. 8), which was taken at the point where the paint layer was shedding in the middle left part of the picture. The photo taken with an electronic portable USB-microscope also showed the loss of the paint layer to the base (canvas) and white inclusions (soil) where fragments of the paint layer remained.

Thus, visual examination of the paint layer under a microscope confirmed the presence of soil and made it possible to get an idea of its thickness.

The paint layer was oily, thick, impasto painting with a large pronounced brush stroke. There was the texture of the load over the entire surface. The relationship between the layers of the pictorial structure was satisfactory.

There were losses of the paint layer, the main of which was located in the left middle part and represented the crumbling of the paint layer to the ground of a complex configuration. There were scuffs all over the surface of the painting.

Also, there were small dark spots all over the surface, presumably insect spots.

Around the perimeter of the paint layer there were contamination of golden (bronze) color.

Also, visual observations revealed numerous scratches from the existence of the object (mainly the upper right and lower left parts).

There was the author's signature in the lower left part (Fig. 2):

“O. Tatevosyan

1958

717”.

A visual examination of the cover layer was performed in the light of visible ultraviolet luminescence (Fig. 9).

This study showed that the characteristic glow of the varnish is absent, it was concluded that the coating layer was absent.

3. Conservation and restoration O.K. Tatevosyan's still-life of 1958, which made in the technique of oil painting

Based on the research carried out, the task for restoration was drawn up:

1. Strengthen the paint layer and ground over the entire surface of the painting, eliminate the deformation of the base;
2. Pull the picture on the working stretcher;
3. Remove surface dirt from the back side;
4. Seal the ground breaks;
5. Duplicate new restoration edges;
6. Pull the picture on a new exhibition stretcher;
7. Remove fly burrs and surface dirt from the front of the painting;
8. Make up for the loss of the author's soil;
9. Wipe the entire surface of the painting with varnish, a weak composition;
10. Make up for the loss of the author's paint layer;
11. Cover the entire surface of the painting with varnish.

Before starting the conservation work, the object was made stationary by placing the painting on a flat, solid surface.

The work began with a general strengthening of the paint layer and the ground over the entire surface of the painting, for which the method of closed steaming was chosen as the most effective taking into account the damage in this particular case, as well as the relative strength of the structure. The general reinforcement was designed to ensure the plasticity and strength of the glued elements of the painting, as well as to protect the painting from unwanted damage during other processes, such as fixing the painting on a working stretcher.

Pieces of tissue paper and a 5% aqueous solution of rabbit glue with honey (1:1), as well as a warm iron ($t = 50-600^{\circ}\text{C}$) *Milnex* film and filter paper were prepared for preventive gluing. Preventive strengthening was performed in small sections starting from the lower left edge of the picture.

Using a soft brush, a warm glue, by which a sheet of paper placed on top was also impregnated, was applied to the area previously treated with pinene. After placing the paper on the canvas, if it was necessary, a cotton swab was used to distribute the gluing evenly, without air bubbles. Next, the site was heated with a warm iron through a *Milnex* film. And then, drying the area through filter paper was done. A press was placed on the fortified area through filter paper, which was changed as needed. Similarly, preventive gluing was performed over the entire surface of the painting. Finally, the filter paper was replaced with a dry one, and the picture was pressed completely for 24 hours (Aleshin, 2013).

Further, the edges were cleaned mechanically with a scalpel from dust contamination, stains, glue and traces of wood (chips). After that, they were leveled by wetting with water at room temperature (using gauze) and smoothing with a warm iron ($t = 50-60^{\circ}\text{C}$) through a *Milnex* film. Next, the edges were strengthened using pre-prepared strips of tissue paper (cut in length and width) to 5% rabbit-honey glue (1:1) drying with a warm iron at a temperature of $50-60^{\circ}\text{C}$ through filter paper. It was pressed for a day (Grenberg, 1987).

To fix the picture on the working stretcher, the Kraft strips of necessary size taking into account the features of shrinkage (cut into shares) were prepared. For better adhesion, the smaller side of the Kraft strips were sanded with sandpaper. Next, using 8% Mezdra glue with honey, in a ratio of 1:1 on the reinforced edges, Kraft strips were fixed on top of the tissue paper: the required amount of glue was applied to the Kraft, then after reaching the moment of 'sticking', the Kraft strip was pressed to the edge. After fixing all the strips (first the opposite sides, then the other 2), the picture was left under pressure for 24 hours (Social specialized resource of information assistance, 2015).

Then there was the process of picture's stretching on a working stretcher: the picture was placed on the lining boards, on top of the prepared in advance working stretcher. The craft fields were moistened with water using a sponge. Polyvinyl acetate joiner's glue was applied to the outside of the stretcher. Kraft strips were stretched simultaneously on opposite sides and fixed on the glued side of the stretcher, and then ironed with a hot iron (Aleshin, 2013).

Then there was work on the back of the canvas. First, the general dust contamination and stains were removed mechanically using an eraser and a scalpel (Fig. 10). At the same time, the inscription on the back side was not affected (Grenberg, 1987).

Then, with the help of oches, i.e., threads of identical canvas and *PVB* glue (polyvinylbutyral copolymer), the gusts and losses of the canvas were sealed using

the 'butt' method. The edges of the break were cleaned with a scalpel and fluffed. Then they were smeared with 5% alcohol solution of *PVB* glue and waiting for the moment of 'detaching', the canvas threads remaining on the edge of the breakout were laid out in the necessary way, or the oches was distributed. A little more glue was added on top and pressed down with a fluoroplast trowel. Then all breakouts after sealing were left under pressure through the *Milnex* film for 24 hours (Aleshin, 2013).

The V-shaped break in the upper middle part (Fig. 11) was also sealed with 5% alcohol solution of *PVB* glue using the 'butt' method. Then several layers of *PVB* were applied alternately with a width of 1.0-0.5-1.0 cm, each of which was dried. Additionally, the V-shaped break in the upper middle part, as well as two horizontal breakouts in the upper left corner, were reinforced with *BEVA371* adhesive and an organza patch. First, 'patches' of organza were prepared: the fabric was stretched, then a very thin layer of *BEVA371* adhesive was applied to it (Fedoseeva, 1989). After drying, pieces of the required size and shape were cut out, and they were fixed to the places of breakouts with the help of an electric spatula. In the end, these sections were also pressed for 24 hours (Fig. 12).

The author's edges were previously cleaned with a scalpel.

The next stage of work was the summing up of the restoration edges. A canvas corresponding to the density and weaving of the author was picked up. The edges were prepared from a canvas identical to the author's: strips of 80 mm wide and the required length were cut. Five warp threads were removed from the inner edge of the edges.

The author's edges were previously cleaned with a scalpel.

The edges were duplicated using *Lascaux Acrykleber 498-20-X* glue and smoothed with effort with a fluoroplast spatula. Then the press was put on for 24 hours.

Lascaux 498-20 acrylic glue is a water-soluble acrylic adhesive. *Lascaux 498-20* is a highly viscous aqueous dispersion based on a copolymer of butylacrylate and methyl methacrylate. Ph = 8-9. Acrylic glue *Lascaux 498 HV-20* is diluted with water, it is not soluble in water and white spirit after drying. It is permanently soluble in acetone, ethyl alcohol, toluene, and xylene (Nikitin, 2018). *Lascaux 498 HV-20* acrylic glue is recommended for duplicating edges, textile restoration, semi-rigid bonding of paper, cardboard, wood, pasting canvas on cardboard, wood, plaster and cement. It dries quickly and has a good initial stickiness (Extended life, 2018).

The next step was to remove the preventive sealing.

The painting, stretched out on a work stretcher, was placed face up on the table.

At the bottom, the lining boards were placed level with the level of the working stretcher (so that the surface of the picture did not hang out but lay on these lining boards). Further, the preventive glues were gradually removed from the entire surface of the painting with warm water ($t = 50-600^{\circ}\text{C}$) using a Greek sponge. First, a small area was wetted with water (starting from the lower-left corner of the picture), then the swollen gluing was removed with light circular movements with a pressed sponge, with a slight pressure. Then, after making sure that there was no paper left on the site, the surface was wiped dry with gauze (Aleshin, 2013).

Also, the Kraft strips around the edges of the picture (with the help of which it was fixed on the working stretcher) were removed. To do this, they were ironed with a hot iron through wet gauze and *Milnex* film. The strips of paper thus steamed were easily removed.

At the end, the painting was stretched on an exhibition stretcher prepared in advance (Fig. 13).

Since the painting was received for restoration without a stretcher. A new one was made in accordance with the size of the painting and all the necessary requirements (modular (collapsible) stretcher, the presence of blades, and chamfers). The subframe was previously measured diagonally for the absence of distortions and fixed with a furniture stapler at the corners.

The picture was stretched using tongs to stretch the canvas with a furniture stapler. First, the picture was fixed in the center on each side, so that the angles of the image exactly match the angles of the subframe. Then, moving from the center to the corners, and from one opposite side to the other, using tongs to stretch the canvas and a furniture stapler, the picture was stretched on an exhibition stretcher.

When the edges were fixed on the side (end) of the subframe, it was necessary to fix the edges on its back side. The order of fixing the edges was the same as when stretching: from the center to the corners moving from one opposite side to the other and using a furniture stapler (Kudryavtsev, 2002).

After completion of the stretching process, the blades were inserted into the corresponding slots of the stretcher from the back side, in which holes were previously made, and fixed with threads in pairs.

After fixing the picture on the exhibition stretcher, surface contamination was removed from the front side (Fig. 14, 15).

On the entire surface of the painting there were a large number of small dark spots – insect spots, and along the perimeter there were spots of golden (bronze) color, presumably traces of paint applied later and not corresponded to the author's idea).

Solubility tests were performed to remove the existing contamination. To remove the insect spots, a sample was first performed with a soap solution, but this did not give a result. Next, the sample was made using pinene, it gave a positive result. Solubility tests were also carried out to remove paint stains. The test using pinene did not give a result. Next, the sample was made with an emulsion of pinene: alcohol in a concentration of 10:1, which also showed a negative reaction. Then the ratio of alcohol to pinene was gradually increased in this emulsion, and a positive result was obtained in the ratio of pinene: alcohol 2:1.

Thus, the optimal compositions to work with pollution were selected. Next, using a cuttings and cotton wool, circular movements of the dirt on the entire surface were removed. Pre-sampling of the remaining contamination was carried out mechanically using a scalpel, having previously moistened the surface with pinene.

In places where the paint layer was lost, a restoration primer was applied consisting of 6% rabbit glue with honey ratio 1:1, mixed with floury chalk. To prepare such a soil, the glue composition was heated in a steam bath to 500°C. Next, a small portion of chalk was poured on the palm, to which hot glue was added. Then, using a scalpel, they were mixed to a creamy state. The heat of the palm allowed the mass to maintain plasticity for about 10 minutes. The soil was applied exactly within the losses, after drying (24 hours), the sanding was carried out using a cork in the so-called 'wet' way. The cork was slightly moistened with distilled water, then the mass gently rubbed in a circular motion in the places of loss. Thus, the top layer of soil was ground and leveled, filling the voids. When the mastic was summed up in the necessary way, a cotton swab wound on a thin wooden stick was removed the remnants of the composition that fell on the picturesque surface. Also, in places of relief painting, the necessary form was created with the help of restoration layer (Aleshin, 2013).

Before making up for the loss of the paint layer, an intermediate layer of the emulsion was applied dammar varnish: pinene in a ratio of 1:4. This is necessary not only because of the protective function but also because the varnish coating betrays the spatiality and depth of the image. Also, this varnish layer creates an insulating layer between the author's painting and subsequent restoration tinting. This is important, it makes it possible to remove the restoration tinting without damage without affecting the underlying layers. The presence of this layer also makes it possible to detect late layers under the influence of visible UV-luminescence rays (Ivanova & Posternak, 2005).

Then the places where the paint layer was lost were filled in. Restoration tinting was made in the style and manner of the author's painting. Making up for the loss of

the paint layer began with the application of a thin layer of watercolor paint.

However, watercolors have an increased sensitivity to humidity, as well as weak light resistance and the inability to imitate the texture (Nikitin, 2018). That is why after the first layer applied with watercolors and coating it with varnish, the second layer was made using pressed oil paint. Since modern factory oil paints contain a large amount of oil binder, which can lead to yellowing or darkening, there is a need to reduce it. To do this, the paint from the tubes is squeezed out on filter paper or cardboard and pressed on top with blotting paper. Then the thickened mass can be used for tinting, if it is necessary, we can use a solvent (pinene, turpentine) or varnish (dammar, mastic). Restoration tinting is usually done in layers, so each of the layers must be dried before applying the next one. To make up for the loss of the paint layer, watercolors of *Neuskaya Palitra (Leningrad)* and oil paints of *Master Class* were used. The color and tone of the restoration tinting was close to the author's (slightly lighter).

At the end, dammar varnish of necessary concentration was prepared (pinene 1:1), and the entire surface of the painting was covered with varnish with the help of a flute.

Before applying the paint film, the painting was prepared: the tension of the painting on the stretcher was checked, then the dust was removed from the surface of the painting. There was also prepared lighting (directional light source), in which all the irregularities of the surface are clearly visible. After dipping the brush in a solution of varnish in a circular motion, the varnish was applied (as if rubbing) on the surface of the picture making sure that there were no gaps. After the entire painting was covered with varnish, fleitz was wiped with blotting paper and then the varnish film was leveled. Quickly and with a certain effort, the picture was passed first in the horizontal direction, then in the vertical direction. The final pass was carried out by the flier almost on the weight, in order to remove air bubbles that could be formed when pressing the brush bristles on the varnish. The direction of the brush movement during the last pass should be along (vertically) the image. The speed and uniform pressure on the brush allow you to milk a thin uniform varnish film over the entire surface of the painting (Aleshin, 2013).

As a result of the conservation and restoration measures, the painting was restored to its original form (Fig. 16).

Conclusion

Within the framework of this research, various aspects of conservation and restoration of still-life paintings of the 20th century were studied on a theoretical and

practical level. It was in the mid-20th century that the genre of still-life gained equality among others, and it became one of the leading genres of painting by 1950-1960.

The still-life, which was received for restoration, belongs to O.K. Tatevosyan and occupies a rather unique place among all the works of the author, since the artist rarely turned to the genre of still-life. Also, this subject is of great interest from the point of view of conservation and restoration measures, despite the fact that it is made in compliance with all technical and technological features. The only deviation was the absence of a coating layer (varnish film). All existing damage was the result of violation of the necessary storage conditions.

The work was received for restoration without a stretcher with numerous deformations of the base and crumbs of the paint layer. No traces of previous restoration were found.

In the course of the study, the optimal method of restoration work, which meets all the features of the object that was received for restoration, was selected. The main difficulties were the removal of insect spots from the front of the picture. They are difficult to remove and quite dangerous type of pollution, as the components contained in them have a destructive effect on the paint layer. When working with this type of contamination, it is very important to choose the optimal composition for their removal.

Others quite a daunting process turned out to be a summing up of the restoration of the soil. As a result of research done with a microscope, it was found that the soil is present, but lies in a very thin layer. The picture had quite a lot of losses of the paint layer and the ground to the base, scree and scuffs, and it was necessary to bring the restoration soil very, very thin layer. Therefore, the loss of the author's soil by restoration one consisting of 6% rabbit glue with honey 1:1, mixed with floury chalk, were filled in layers. The soil was applied exactly within the losses, and after drying, it was sanded with a cork also within the losses.

As a result of the conservation and restoration activities, the painting was restored to its original appearance.

References:

- Aleshin, A.B. (2013). *Restoration of easel oil painting*. Moscow: Art School.
- Aleshin, A.B., Bobrov, Y.G., Bregman, N.G., Zverev, V.V., Krasilin M.M., Lifshits, L.I., Maslenitsyna, S.P., Maslov, K.I., Mokretsova, I.P., Rebrikova, N.L., Fedoseeva, T.S., Firsova, O.L., Khalturin, Y.A., Shestopalova, L.V., Yakhont, O.V. (2008). *Restoration of monuments of history and art in Russia in the 19th and 20th centuries. History, Problems: Textbook*. Moscow: Academic Project; Alma Mater.

- Vinner, A.V. (1950). *Oil painting and its materials*. Moscow: Iskusstvo.
- Grenberg, Y.I. (2000). *Technology and research of works of easel and wall paintings. Textbook*. Moscow: State Research Institute of Restoration.
- Grenberg, Y.I. (1987). *Technology, research and storage of works of easel and wall paintings*. Moscow: Fine Art.
- Ivanova, E.A., Posternak, O.P. (2005). *Technique of restoration of easel oil painting*. Moscow: Indrik.
- Kudryavtsev, E.V. (2002). *Technique of restoration of paintings / Introductory article of the Academy of I.E. Grabar*. Moscow: V. Shevchuk's Publishing House.
- Kudryavtsev, E.V., Luzhetskaya, A.N. (1937). *Fundamentals of painting conservation techniques*. Moscow: Art.
- Munz, M., Fakhretdinova, D. (1976). *Fine arts of Uzbekistan*. Tashkent: Publishing House of Literature and Art named after Gafur Gulyam.
- Nikitin, A.M. (2018). *Art paints and materials. Handbook, educational and practical guide*. Moscow: Infa Engineering Publishing House.
- Nikitin, M.K., Melnikova, E.P. (1990). *Chemistry in restoration. Reference Book*. Leningrad: Chemistry.
- Winning time... Russian Museum restoration: exhibition catalog (1998). St Petersburg: State Russian Museum.
- Extended life. *Restoration of easel paintings in the State Hermitage Museum, 3*. St Petersburg: State Hermitage, 2018.
- Rebrikova, N.L. (1999). *Biology in restoration*. Moscow: State Research Institute of Restoration.
- Fedoseeva, T.S. (1989). The use of synthetic materials in the practice of restoration of easel oil painting. *Informkultura: Overview Information*. Moscow.
- Social specialized resource of information assistance in the field of preservation, conservation and restoration of monuments of material culture (2015). URL: <http://art-con.ru> (дата обращения: 15 марта 2020 г.)
- Gallery of fine arts of Uzbekistan. URL: <https://nbu.uz/gallery/> (дата обращения: 15 февраля 2020 г.)
- Karakalpak Museum of Art. Savitsky collection. URL: www.savitskycollection.org (дата обращения: 6 марта 2020 г.)
- State Museum of Art of Uzbekistan. URL: <http://www.stateartmuseum.uz> (дата обращения: 1 марта 2020 г.)

Appendix



Fig. 1. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Front side before restoration in side lighting



Fig. 2. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment of the front side



Fig. 3. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment of the back side



Fig. 4. O.K. Tatevosyan. Sunny Day, 1970.

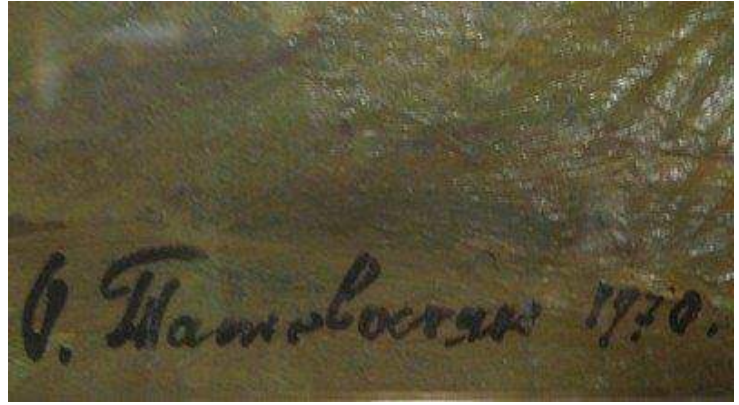


Fig. 5. O.K. Tatevosyan. Sunny Day, 1970. Fragment



Fig. 6. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. The rear side in the side light to the restoration.

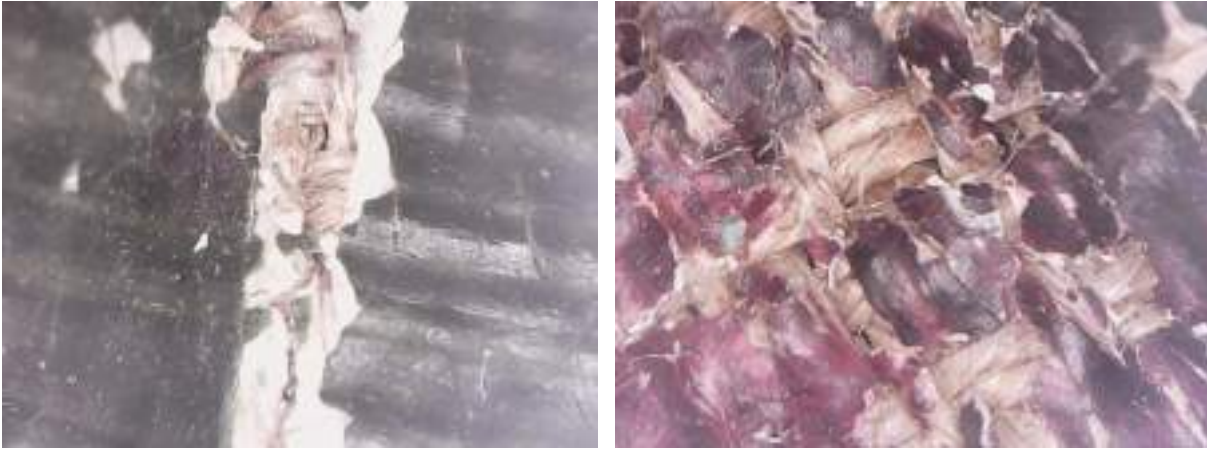


Fig. 7-8. Photo before restoration using an electronic portable USB-microscope EL-Micro-2



Fig. 9. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. The front side in the UV luminescence



Fig. 10. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Removing dirt from the back of the painting



Fig. 11. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment before restoration



Fig. 12. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment after restoration

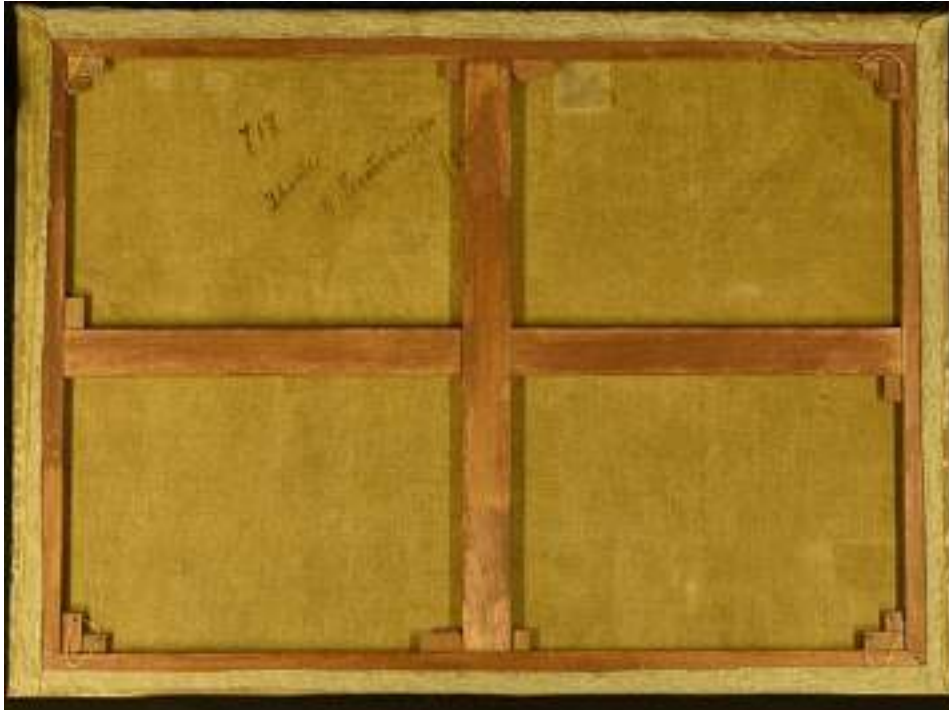


Fig. 13. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. The painting is fixed on an exhibition stretcher



Fig. 14. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment before restoration



Fig. 15. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. Fragment after restoration



Fig. 16. O.K. Tatevosyan. Flowers, 1958. The front side after the restoration of direct sunlight

Conservation and restoration of frames with stucco mastic decor

Abstract:

The relevance of the chosen topic is that picture frames are valuable cultural objects. The production of artistic baguette frames with mastic decoration, gilding, imitation gilding and other decorative coatings has a long tradition and developed production technology. The study of frames allows you to get valuable information about the artistic styles of frames, about the technology of their production, to develop acceptable methods of restoration, which many frames need. The author reveals the ways and methods of conservation and restoration of a particular frame with imitation gilding to a painting from a private collection. It describes the state of preservation of the object before restoration and determines the sequence of methods for eliminating defects in the frame to give it an expositional appearance, and then describes the processes of working on the frame. The author concludes that the frame and the painting are separate works of art and craft, but they are created for each other. The picture, of course, takes precedence, the frame plays a secondary role, but they interact and complement each other.

Keywords:

conservation and restoration of objects of applied art, olive decor, frame.

Introduction

The relevance of the chosen topic is that picture frames are valuable cultural objects. The production of artistic baguette frames with mastic decoration, gilding, imitation gilding and other decorative coatings has a long tradition and developed production technology. The study of frames allows you to get valuable information about the artistic styles of frames, about the technology of their production, to develop acceptable methods of restoration, which many frames need. Frames can have numerous traces of existence, damage and loss. Frames are works of applied art. Many of them are valuable, which increases the artistic value and value of the frames.

The theme of frames' restoration for paintings is not developed enough. There are few publications specifically on frames, mostly articles in the catalogues of relevant Museum exhibitions, in art encyclopedias and in restoration collections. Information about the history of frames, their styles, details and subtleties of technology are scattered in works on architecture, gilding, painting and carpentry. Sketchy, but very important information on this issue contains works on iconography

and the art of carving. Information in books on the restoration and gilding of furniture and frames often repeats the corresponding places in the works of earlier years of publication.

1. Purpose, objectives and methods of the project work

The purpose of the work was to restore the frame with stucco mastic decoration and imitate gilding and development of a theoretical basis for its implementation.

Tasks, which were set during the project:

- to explore the history of Rama in European and Russian art;
- to research technologies for the production of baguette frames with mastic decor, technology for applying artistic finishes and their development;
- to investigate and describe this frame, get information about its history, design, and condition;
- to create a methodology for frame restoration and approve it from the scientific supervisor and the restoration Council;
- to carry out restoration of the frame and hand over the object to the restoration Council;
- to draw up and issue appropriate documentation.

Object of research was decorative and applied arts of the 18, 19, and 20 centuries.

The subject of the study was a frame for painting at the turn of the 19th and 20th centuries of factory production with mastic decoration and imitation gilding.

The methodological basis of the research consisted in the application of historical and analytical methods. The historical and archival method was used for searching libraries and electronic sources of information and studying printed works and images that cover these aspects of history, chemistry, technology and methods of restoration and crafts. The comparative method was used to find analogs of decoration, construction and production techniques in other frames for painting. The technical and technological method included studies of the restoration object itself (the frame), which are carried out by non-damaging methods: inspection, measurement, organoleptic analysis, taking scraps and samples from low-visibility places, mechanical and chemical tests with these samples. Consultations of specialists in these areas were used, as well as personal previously acquired knowledge in these areas and personal experience in conducting research and restoration work.

2. Description of the restoration object

The frame received for restoration, judging by the style and materials of finishing in the form of three types of imitation gilding, can be attributed to the last quarter of the 19th or early 20th century. During this period of time, various and highly developed technologies of production and decoration were used in the frame business. The artists created a lot of sketches of baguettes, overlays and frames in General for every taste and style. Industry and master bagueteers could offer a wide range of baguettes and frames of various levels, from elite, made with all the subtleties of the craft, to mass-produced from factory blanks, but at the same time an acceptable level and quality.

The object of *The Frame for a Picture Made of Baguette on a Wooden Base with Mastic Decoration and Imitation of Gilding* (Fig. 1, 3) was accepted for restoration work.

There is very little information about the object, and there are no brands, signatures, numbers, or other marks on the frame. The frame was purchased already in a damaged condition, cheap, and the new owners did not use it for its intended purpose. In their private collection of paintings and drawings, there were no works of this format, there were doubts about the style, and so the hands did not reach the restoration or alteration. The frame was stored in acceptable conditions along with other frames from the late 1970s of the twentieth century until October 2018, when it was transferred for restoration with the desire to restore its exposition and operational properties without changing the size, without updating, that is, with the preservation of ‘traces of time’.

The examination of the frame itself allowed us to state the following fairly confidently and objectively, with physical evidence:

Frame dimensions: external 70.5 (71) x 61.7 (62.2) cm; internal 38 x 29.5 cm; socket for painting 41 (42.2) x 32.5 cm; fold depth 1.5 cm.

The frame format was ‘official’. The frame was made of a baguette 16 cm wide and 9 cm thick, a complex profile, that is, its prototype was the baguette frames earlier than the beginning of the 20th century. Art Nouveau baguettes look different, but Soviet frames of this size are usually narrower and much thinner, for purely domestic reasons.

The frame style was eclectic. The decor was classical or empire style garlands with ribbons, and ‘beads’ was connected with the large angular Racisme and roller with twisted floral ornament. The frame was very elegant, ‘playing’ with different textures and chiaroscuro, but it did not pretend to a high artistic style and level of performance.

The basis of the baguette made of pine wood is made competently and efficiently. The profile of the mouldings was made up of several (at least four) pine slats, sawn and planed clearly on mechanical machines from a well-selected and seasoned material.

The slats were the same and smooth, there were no defects (cracks, tarring, rot) on the visible surfaces. There were healthy knots with smooth sections – 3 pieces, and one bully on the oblique layer. Adjustment and fine-tuning during assembly were carried out with hand tools because of traces of tinabula and scrappers. There were shrinkage and warping of the usual values for products of this type and age. Connections with joiner's glue were made cleanly. The exit of excess glue at the joint was only available in one place 10 cm long. The adhesive joints were made without fixing with a metal fastener. The longitudinal glues were still holding up well, but they had separated, but not collapsed, only at the base of the joint.

The design of the wooden frame base was also well thought out. The slats on the back of the baguette formed a voluminous longitudinal groove with a width of 3.8 cm and a depth of 2.2 cm, which facilitates the overall weight and reduces warping. The plastic joints were sawn and adjusted precisely, clearly in a special sawing machine, using a fine-toothed saw with a tensioned blade. A hacksaw in a mitre box that result when regular work was difficult to obtain.

The frame assembled from a baguette was fitted with an additional frame-binding-made of pine slats 2.5 cm wide and 1.5 cm thick. The internal four slats formed a fold of the window for painting with a width of 32.5 cm, height of 41 cm and depth of 1.5 cm according to the size of the subframe or the basis of the customer's painting. This binding had H-form with two crossbars; four protrusions on the upper and lower panels overlap the inner groove.

Four similar slats with a beveled outer edge formed the outer binding and went exactly along the perimeter of the frame, increasing its thickness by the depth of the fold. All slats of the internal binding were glued to the base of the baguette and fixed with small nails with round caps at irregular intervals of 9-13 cm. The nails were obviously factory-made.

The rails of the internal binding had a rectangular inset, the corners of the external ones were filed with a mustache. The use of small nails fixing the adhesive connection was quite justified, because it was not necessary to press the products with such a complex and fragile artistic surface with clamps, bends or vayma.

The vertical faces of the internal binding rails on the upper and lower panels had a small blockage inside. In the middle of the vertical sheets in the rails of the base of the baguette next to the rails of the inner binding, there was a pair of holes

with a diameter of 4 mm with a screw thread inside. These were undoubtedly the places where the lost screw anchors were installed with rings for tying the cord on which the frame was hung. The location of the fasteners indicates that the frame was originally used vertically. There were no tool marks near the holes and no traces of the anchors being torn out – they were carefully twisted out.

On the lower leaflet on the inner side, five holes with a diameter of 0.8-1 mm were found, clearly of organic origin, that is, the exit places of tree-eating beetles.

The decorative surface of the frame was not made individually, but by a manufacturing method. On the primed surface of the base of the baguette, a relief of mastic, gypsum and sand was applied, and on them – a decorative coating above.

The simplest test for the composition of mastic was performed by scratching and sawing with a file of the fallen fragment, with igniting and diluting parts of the resulting powder in water. By the nature of sawing and the smell of burned material, it could be argued that in its composition, mastic had, in addition to chalk, a large content of gypsum, a lower content of bone meal, and as a binder – water-soluble glue.

Mastics of this recipe are cheap, strong and durable (there was no transverse cracking characteristic of ‘oil’ mastics), but they do not allow you to form a deep relief with small and clear details.

On this terrain, all the elements were low (including small galteli), and all look ‘licked’, ‘smudged’. Mastic had been applied to the ground of the base by rolling a special relief shaft, solid or set. In this case, there were two such knurlings – on the outer and inner sides of the baguette. This method allowed you to get a baguette of any length, more precisely, the length of the prepared base.

On the top plate of the baguette, the main cut was set in the form of a garland, intertwined with a ribbon. The cut from plaster with glue without reinforcement was made separately from the baguette by casting in an open form. After drying and fitting its base to the plane of the plate, the cut was glued with water-soluble glue to the mastic surface of the baguette. After that, on the surface of a large galteli, a texture powder made of quartz sand was applied to the glue layer.

After that, the decorative finishing of the baguette surface was performed. In this form, the factory baguette was sold to workshops that made frames to order. In these workshops, the baguette was cut at an angle of 45 degrees on sheets of specified sizes.

It can be assumed that the sawing was carried out in special devices (the saws were made exactly), in the direction from the outside of the baguette to the inside to avoid blunting the teeth of the saw blade on the quartz sand of the powder.

Separately, corner elements were supplied – rocailles that were installed in the corners after the frame was assembled. Installation was performed in the simplest way – by adding a surcharge. On the back side of the rocaille and on the place where it was installed on the frame, a lump of thickening plaster with glue was applied, and the rocaille was put in place. The lumps flattened against each other, stuck together, and after solidifying, connected the rocaille to the frame, filling the gap formed between them.

The assembly was performed ‘without fuss’, with a minimum volume of gypsum, so as not to remove the excess that has come out. The resulting undercurrents along the edges of the middle parts of all four rocailles were not filled in or masked in any way. The rocaille molded in an open form, without reinforcement, of the same material as the cutting.

Обратная поверхность подогнана к углу рамы ножом и напильником. То, что рама изготавливалась не индивидуально, а в размер из готового багета и накладных элементов, говорит несогласованность в углах рисунка листьев, порезок и бусников.

The reverse surface was adjusted to the corner of the frame with a knife and file. The fact that the frame was not made individually, but in the size of the finished baguette and overhead elements, says inconsistency in the corners of the drawing of leaves, cuts and beads.

There were four types of artistic and decorative coatings:

- semi-gloss ‘gold’ varnish;
- glossy ‘gold’ varnish;
- glossy lacquer ‘patinated brass’;
- matt rough surface of the color of oxidized copper-powder.

Lacquer coatings were applied to the tinted base color of oxidized and contaminated bronze and brass so that the base remained visible in the recesses of the relief, creating the effect of ‘old’, that is, worn, patinated and contaminated metal relief. It was possible that the altering, that is, the aging of the decorative surface was supplemented by the spraying of small drops of darker varnish in order to simulate chemical and biological contamination.

The surface bore traces of artisanal renovation: you could see tints with ‘gold’ varnish (bronze powder on the varnish) on the vertical and lower horizontal leaves on the outer cut with beads.

The work was done sloppy. There were visits of paint on the surface of the bead with fillets on varnish colour patinated brass. The same tints were also present

on the main cut. The new varnish differed in color and gloss from the original one, it had significantly degraded and peeled off, revealing the genuine surface of the product.

There was no information about what kind of work of fine art or other image this frame was made for, but there was a fold of the window for painting.

According to its dimensions, we could conclude that a certain plate had been inserted into the frame with a height of 40-41 cm, a width of 31-32 cm and a thickness of no more than 1.5 cm.

Only five small round holes with a diameter of 0.5-0.7 mm, located irregularly and at different depths from the window plane, possibly from glass nails, were found of the traces of fasteners on the inner perimeter of the fold. There were no traces of regularly placed brackets, petals, pressure pads, kerchiefs, or traces of adhesive fasteners.

Loss of the main stucco decoration were one corner element in the upper-left corner is completely lost, except for fragments of the end leaves.

A fragment of the end sheet missed at the upper-right element.

The main cut had losses: on the left vertical leaflet 22.7 cm long, on the right vertical leaflet 6.2 cm long, on the lower leaflet 13.2 cm and 5.5 cm.

There was chipped decor in all four corners. There were chips in the remaining three corner elements.

The protruding elements of the main cut and corner elements were scratched and worn in many places, in four places to the base.

The main cut on the right, left and upper leaves had transverse dissecting cracks with small chips.

On the right and left gable, which limits the window for painting, there were chips of mastic in the size of 2, 6x1, 4 cm to the base.

On the right leaflet on a large half-roll there was a chip of mastic to the base size of 1, 9x1, 0 cm.

On the ledge that restricts the outer side of the frame, there were numerous small scuffs, chips and cracks of the mastic layer from 2 to 0.5 cm.

The loss of elements of gypsum decoration was caused by cracking of gypsum and delamination of gypsum-adhesive binder as a result of fluctuations in temperature and humidity of the environment for a long time.

When the wooden base shrank, the gluing of the plastic joints separated. Because of this, the mastic flaked off in the same places.

The rest of the damage (scuffs, chips and cracks) was caused by mechanical impact during household cleaning of dirt and accidental minor impacts. The frame

had clearly never fallen from a height greater than its own – there was no characteristic damage (Fig. 2, 3).

The most difficult thing to guess was what had been originally inserted into this frame, for which it was ordered to be framed. The pompous look said something important to the owner. Vertical orientation primarily involves a portrait, but it could be a still life, a genre scene, or a landscape, such as a mountain or city.

It is more likely to be a representative portrait: the frame was not expensive, but it imitated a very expensive one, it was made of a standard baguette, but it fitted a certain size, and the style is probably also chosen.

The format was ‘cabinet’. The decor, despite the rockayli, did not cause any lyrical or romantic moods. Such a frame could be ordered for a portrait or portrait of a close person by a client who was not rich, but ambitious: a novice lawyer, a retired military man, etc.

It could have been an oil painting on canvas and a stretcher. A subframe for paintings of this size is usually no thinner than 2 cm, and the depth of the fold of the frame is 1.5 cm. However, the subframe often protrudes beyond the back plane of the frame and is attached to it by pressing an additional cord between the anchors, so that no other fasteners are required.

It could also be: watercolors, pastels, tempera or graphics on paper or cardboard, as well as engraving, photography, lithography and much more. All these images do not require a stretcher, but a sheet of pressing cardboard and, necessarily, glass.

The block of ‘glass-paper-cardboard’ was fixed in the fold with nails, kerchiefs, petals, spring klyamerami, and all this hardware was attached to the fold, leaving traces on it. Since they are almost absent on this frame, we could assume that the block with a thickness of 5-7 mm had been attached either with spacer wedges, or with inserts from edge to edge of the fold. In favor of the latter option, the internal faces of the upper and lower rails of the internal binding had a slight blockage inside.

Five irregularly placed traces of nails at different depths from the plane of the window for painting could be explained by the further operation of the frame, when it was inserted into another isoproduction with glasses of different thickness or without them at all.

3. History of the restoration object

The life path of this frame can be represented with some assumptions as follows: at the turn of the 19th and 20th centuries in the capital of the Russian Empire, a poor, but willing to be ‘no worse than others’ person who is making or

finished a career, for his portrait with all the regalia (most likely, photographic), ordered a frame befitting his greatness. Due to lack of funds, the order was made in a small inexpensive workshop, where the factory baguette and overhead elements were semi-artistically made to fit the size of the frame of different styles and levels, that is, all at the client's request and purse.

Career was developing, and the portrait hung in the room of his apartment or hired (depending on career development). After the revolution, the apartment became communal, the portrait changed or retained the owner or his heirs, but the image of a class-alien element was removed from it and replaced with some other, up to a reproduction from a magazine or even a mirror.

Over time, the frame deteriorated, it was artistically tinted, but when it fell off some plaster fragments, the frame was removed and put in a wall in the corridor or in a closet. A frame of this size will not fit on or behind the Cabinet. Or it was removed from the wall at the beginning of the blockade, and it lost some of its decoration in a damp and unheated closet.

At the same time, a few larvae of the woodworm beetle were introduced to it. Then the frame went through the transition to urban heating, the air became drier, it dried up and it got carried away, the artisanal paintwork peeled off, and the beetles died without leaving offspring.

Based on the study of special literature, consultations with specialists and personal knowledge and experience, a method of restoration was developed. It was approved by the restoration council of the department of the St. Petersburg Institute of Arts and Restoration. The restored frame was accepted by the scientific supervisor and the restoration council.

The frame for the painting from a factory baguette with mastic decoration and imitation gilding was transferred to the restoration on December 10, 2018 (Fig. 1, 3). General conclusion on the state of the monument was following:

1. Divergence of the angular interfaces of the frame;
2. Local loss of Foundation;
3. Presence of traces of life activity of a tree-eating beetle;
4. Local losses of stucco decoration;
5. Severe scuffs and loss of decorative finish in the form of imitation gilding;
6. Presence of unstable and persistent surface contamination;
7. The loss of the fastener.

4. Method of restoration of a frame with stucco mastic decor

On December 25, 2018, the restoration council of the Department of Restoration of Decorative and Applied Arts approved the following program of restoration works:

1. Removal of unstable surface contaminants;
2. The restoration of the corner mates and the restoration of lost fundamentals;
3. Insektitsidnye flight holes in the wood of the back side of the frame;
4. Modeling, forming and recreating local losses of stucco decoration;
5. Removal of persistent surface contamination;
6. Recreating decorative finishes within the boundaries of loss;
7. The reconstruction of the fasteners of the frame.

In order to implement this program, the following actions were had to:

1. Remove unstable surface dirt, the frame should have been swept with bristle brushes (20 and 50 mm). Work should have been carried out with great care, trying not to displace or separate loosely held decorative elements and fragments of decoration. The separated fragments should have been collected, marked and fixed in their former place on the frame.
2. Carry sweeping out by placing the frame so that the removed dirt does not settle on it again.
3. Clean up more narrow bristle brush with short hair and neat, as mentioned above in the undercut, the lowlands of the terrain and other inaccessible places contamination. It is possible to use spot blowing with a rubber enema, the use of a vacuum cleaner is possible, but very carefully, and only non-contact, to absorb the dust raised in the air.
4. When restoring the corner joints of the frame, it was necessary to remove the old glue from the joint surface. To do this, the frame should have been placed face down on a soft base, eliminating damage to the decor and finish. To remove old joiner's glue from the joint surfaces dry or with a weak moistening with water applied with a bristle brush. The glue should be cleaned and scraped with a scalpel and special cycles and teeth made from fragments of a hacksaw blade on metal on an abrasive wheel. Both sharpened edges and web teeth are used. Dedusting of the work place should have be carried out constantly after each process and operation on the frame.
5. Prime the cleaned joints with glutinous glue (5%, $t=50^{\circ}\text{C}$), which should be applied with a small bristle brush or, in narrow places, with a steel dental spatula. From pine wood, 5 pieces of wedge-shaped inserts must be made and precisely adjusted to the places of inserts. They should be glued on glutinous glue (20%,

t=40-45°C), firmly inserting into place. If it is necessary, a specialist need to use steel spring brackets for fixing, installed through the appropriate gaskets.

6. Eliminate the 'propeller' (deviation of the frame angles from one plane), the frame should have been laid immediately after gluing the front surface up on the plane and pressed down with the necessary weight weights (it can be found out in the process of alignment), laid on the corners of the frame through soft pads made of fabric and polyurethane foam. To leave under the yoke for a day.
7. Remove the weights and retainers after the glue should have solidified and the frame should have 'cured'. To cut 'flush' with semicircular and flat wood cutters protruding from the moustache joints of the inserts, both on the front and back of the frame. The final fit should be performed by cycling cycles from a hacksaw blade and sanding with an emery cloth '240'. To clean the shavings and sawdust with a bristle brush.
8. Perform sealing the defects of the frame's rags on its reverse side by installing and pasting a wooden insert into a longitudinal groove cut out with a flat wood cutter in the place of a large rags defect.
9. Small defects should have been patched with a mixture of small pine sawdust (70%), gypsum (10%) and glutinous glue (20%, t=40°C, 20% of the volume of the mixture). To trim and sand the seal as follows after solidification. To remove dust from the workplace using a bristle brush and a vacuum cleaner.
10. On the reverse side of the frame, where the wood did not have a varnish, paint or other coating, inserts and seals should have been tinted with a 5% solution of aniline dye 'dark pine stain' (Fig. 2).

The device *ACIMA* is used by insecticizing the wood of the frame to treat the wood of the frame against the tree-eating beetle. Its 2.8% solution in 72% ethyl alcohol must be injected with a syringe into the flight holes of insect passages until full saturation. Due to the toxicity of the drug, work should be carried out using personal protective equipment and exhaust ventilation.

11. Choose clear analogs to recreate the loss of stucco decoration on the preserved decor of the frame. The surfaces of analogues within the established boundaries should have been cleared of persistent surface contamination with fabric tampons impregnated with pinene and bristle brushes with short hair. If it was necessary, the use of wooden and bone stacks is allowed for pre-sampling of contamination.
12. Analogs (angular rockail and a long fragment of the upper cut) should have been brought to the model state, finished sculptural plasticine all small defects

using bone and wood stacks. The resulting models should have been smeared for molding – equipped with plasticine beds and sides.

13. When forming the model, it should have been necessary to lubricate with a thin layer of castor oil or medical vaseline, applied with a soft hair brush without excess and omissions.

The forming compound of *Pentoelast-570* is measured by weight in a special dish and mixed with the initiator of *P-18* in the proportion of 100 g by 2 g (approximately 2%).

The mixture is applied with a steel spatula on the model and the bed with a layer of 2-5 mm thick with a tab inside the cord made of cotton gauze. On top of the layer, 4-6 ‘buttons’ of the same, but previously frozen material is glued until the mixture solidifies. The layer is left to harden for 3-6 hours.

After the mold solidifies, a plaster casing is placed on top of it. Gypsum (the brand of *GP-16*) is combined with water in the plaster, mixed with a steel spatula, and when the consistency of sour cream is reached, it is applied to the form, previously lightly greased with vaseline. As the gypsum thickens, the casing is formed as a block with a flat horizontal top. Immediately after solidification, but before the plaster gains hardness, all the faces of the block are aligned and smoothed out in cycles. One hour after the plaster solidifies, the casing is removed from the mold and the mold is removed from the model.

Care must be taken and it should avoid pinpoint application of force in order to avoid damage to the frame’s decor. After disassembling the form, it and the casing must be cut – remove excess and irregularities of the plaster with a knife and cut off the excess compound and gauze with scissors.

Excess clay is removed from the models using wood and bone stacks. Care must be taken not to peel off fragments of decorative coating and mastic decor with plasticine. The remaining grease must be removed from the surfaces of models by wiping them with *White Spirit* using fabric swabs.

Casting of new-model elements (one rockail and three fragments of cutting) is performed from a mixture of gypsum (the brand of *GP-16*) with water with the addition of *PVA* glue (5%) and dissolved cellulose fibers (5%). This recipe allows you to get castings with properties that are closest to the material of genuine decorative elements.

Based on a visual test (inspection of the chip and cut of the original material), samples of igniting chips of the original material and rubbing and diluting it in water, it could be concluded that the original elements had been cast from gypsum, most likely without adding chalk or kaolin, and with the introduction of a water-soluble

glue (casein, dextrin, etc.) to give hardness and reduce hygroscopicity, and a very thin vegetable fiber for reinforcement, that is, to give longitudinal strength.

The mixed plaster mixture is poured into open molds, air bubbles are expelled, and the mixture is left to solidify. After it (after 1-1.5 hours), the mold should be turned over, remove the casing and carefully release the plaster cast from the flexible layer of the mold. If it is necessary, casting defects are sealed with a non-cool gypsum solution. The casting at this point should be wetted with water using a brush. All excess plaster is cut off with a knife.

Castings must be dried in room conditions for a week.

The dried plaster molds are required to match exactly the locations of the installations with a file, knife, flat cutter on wood and needle files.

Gluing of new models on the frame, as well as disassembled original decor elements, is carried out after the necessary cleaning of the back sides of the plaster parts with a knife from excess plaster primers and their fitting to the 'seats'. After the glue has solidified, it is necessary to putty all the cracks at the joints of new models and originals. For this purpose, an uncool gypsum solution with water with the addition of *PVA* glue is prepared for each time according to the need. The joint surfaces are wetted with water using a bristle brush and the thickening solution is applied with a bone spatula.

When removing persistent surface contamination, two different tasks must be performed:

- remove persistent household contamination;
- remove late degraded bronze paint.

Before removing household dirt, it is necessary to make a sample on a low-temperature section of the upper leaflet of the frame. To do this, a compress of cotton wool moistened with pinene should be applied to the local area with a crust of dirt and fly prints, cover with an acrylic film to avoid evaporation and leave to react, checking every 10 minutes the degree of destruction of the contamination.

The time when the contamination can be detached from the surface without harming the surface itself should be approximately 30 minutes. Compresses are applied to places of significant persistent contamination, and after clearing are cleaned off with wooden and bone stacks. After these places and places of less significant persistent contamination are treated cleanly by wiping with pinene using cloth tampons and cotton wool micro-tampons on toothpicks.

Before removing the late colorings, you must also make a sample on the upper part of the left leaflet. Actions are performed as in the previous operation, but with

the difference that the compress is impregnated with a mixture of solvent *646* and *White Spirit* (50% to 50%). Cotton wool should be applied very precisely at the place of painting. The time of slight swelling of the paint layer will be longer.

To recreate the decorative finish within the loss, it is necessary to masticate with the help of bone stacks and blades with mastic cracks and small defects in the elements of the original decor prepared in small portions according to need. Mastic composition consists of gypsum 60%, chalk 10%, glutinous glue 10%, $t=50^{\circ}\text{C}$ 30% of the volume.

After solidifying the mastic, finishing treatment should be performed. Then, the new models and mastics must be impregnated with a solution of shellac (15%) in 96% ethyl alcohol (Fig. 4).

Restoration of defects in the texture background with powder is carried out after clearing the places of loss with a cloth swab with pinene by applying drops of glutinous glue (20%, $t=40-50^{\circ}\text{C}$) from the bone shoulder blade.

A portion of quartz sand of a suitable fraction (0.75-0.5 mm) is immediately poured on the glue from a paper tube. After the glue solidifies, the excess sand must be swept away with a soft hair brush and removed with a vacuum cleaner (non-contact).

It is necessary to make a mixture of the desired colors and shades from artistic watercolors of *Nevskaya Palitra*. These mixtures are used to paint new models, mastications, and areas of the textural background with squirrel brushes. After drying, all the paint must be covered with 15% shellac twice.

Restoration of losses of imitations of metal coating and opaque and glossy gilding is performed by applying to the places of losses with soft bristle artistic brushes of artistic waxes on a wax basis (*Gilding Wax*, decorative wax of *Highlighter*) four matching colors.

To create a 'gloss' on the corresponding sections of the artistic coating, it is necessary to apply car nitroemal of *Technocolor-Auto* on the basis of *NC-217*. Nitroemal is pre-released from an aerosol can into a separate container and applied to the frame with an artistic bristle brush.

After applying the 'gloss', it is necessary to apply a darker color to the interior of the decor. After drying, all areas of recreated imitations of gilding, metal, and powder must be covered with 15% shellac (Fig. 5).

To recreate the frame fastener, it is necessary to make two anchor blanks from two 100-millimeter sections of steel-3 wire with a diameter of 4 mm. To do this, the wire must be heated with a gas burner to a temperature of about 500°C and bend it into a ring with an external diameter of 15 mm with a straight 'tail' of 17 mm in

length in a vice on a cylindrical mandrel with a diameter of 6 mm. The excess must be cut off with a hacksaw, and the ends should be grinded needle files. Each billet should be clamped in a vise ring 'tail' up and cut on it with a klupp 'screw' thread 15 mm long. The end of the thread at the end of the 'tail' to sharpen by a round needle files.

Aging (altering) of steel parts must be performed by heating the anchors with a gas burner to a temperature from 400 to 450°C and sharply cooling them in an aqueous soap-and-salt solution to form dark-colored iron salts and oxides on the surface.

Anchors must be screwed into the old mounting holes. For the density of screwing into the holes, thin (up to 1 mm) chips of pine wood should be pre-attached. Anchor rings must be oriented vertically (Fig. 2).

Conclusion

The frame and the painting are separate works of art and craft, but they are created for each other. The picture, of course, takes precedence, the frame plays a secondary role, but they interact and complement each other.

Frames are valuable objects of cultural heritage. Many of them are works of high art and skill, they bear the features and signs of the artistic style of their time. A careful examination of the frames allows not only to understand the subtlety of this style, but also to learn the secrets and peculiarities of personal manner of the author of the project and contractor's work, the connection of the frame with the work and the interior, where they were exhibited.

Frames often carry additional valuable information. On the front side, these are plates, cards, inventory numbers, and on the back – brands, signatures, signs, Assembly marks and numbers, traces of fasteners and tools. Also, on the frames there are traces of their existence, damage, contamination, traces of alterations and restorations. These additional facts can also be useful when choosing a restoration strategy for this frame.

The frame, as a designation of the natural border of the work, appeared in ancient times. Marking the border, its material embodiment is psychologically very important for a person. Interacting with the outside world, man from the very beginning of his existence sought to divide this world into different zones, where each of them has its own laws, forces, and you can get your own benefits and suffer different damages. Knowledge of these laws, their limits and dictated rules of behavior was one of the main conditions for survival.

However, man, thanks to his developed brain, lives not only in the real, material world. In his head, a second reality is created that reflects and refracts the first, allowing him to study and understand the world around him, even if incorrectly, to fight with it, make peace with it, and even get away from it. This is the area where art lives.

Man has always known that it is dangerous to cross borders. Beyond the visible or invisible line, everything can be completely different. Habitual actions can cause other consequences. A person 'there' can be affected by something incomprehensible and threatening, and it can invade this familiar world through a broken border. Borders have always tended to be marked and crossed only with special rituals.

A person believed that a sign, symbol, or image was equivalent to a designated, symbolized, or depicted object or phenomenon, and they could influence each other. And that this influence was not, or it was correct and timely, amulets were hidden under clothes or in bags, and signs or images were framed, which at the right time could be 'opened' or erased. The doors and Windows of dwellings also separated different areas of habitation, and they had to be connected and separated at different times. An image that conveyed something other than what was around it was also worth drawing a border 'just in case'.

At the same time, any work of art is a material object, it interacts with the real world and it often needs to be protected from it materially. Works of art enclosed in various frames were always better preserved, and people always knew this.

When in Western Europe painting separated from the walls of temples and their altars, acquired a secular character, then, quite naturally, paintings and boards continued their further path along with the frames.

Frames protected the paintings, covered their unsightly edges, but most importantly presented them to the viewer, introduced the paintings to the interiors of premises, demonstrated the status of the owner.

Frames as works of decorative and applied arts were subject to change of all artistic styles, all trends of fashion. Sometimes in a pair of picture and frames, they even occupied a dominant position, being part of the rich palace decoration, and they inserted something suitable to their style. But over time, through the efforts of artists, the frame became an integral part of the picture, helping the viewer to perceive the canvas more deeply and fully, without being distracted by the surrounding.

The production technology of the baguette and the frames themselves has been constantly developing and improving, giving master framers the opportunity to solve a variety of tasks and achieve remarkable results in their business.

With the development of society, the need for frames appeared in an increasing number of people. Mass production of baguette and affordable frames became necessary. The industrial era of the second half of the 19th century allowed us to solve this problem by producing mass production of a fairly high quality and artistic level. A sample of such a frame was the object of this research and restoration work.

According to the results of research, it can be argued that this frame was made at the turn of the 19th and 20th centuries from a factory-made baguette and separately cast from gypsum corner linings-rocailles. The baguette was cut into sheets and assembled into a frame according to the size of the customer in a small semi-industrial workshop: the manner and quality of production of the baguette and frame vary greatly. The frame is inexpensive, but solid. It survived all the vicissitudes that fell to the share of household items of medium-level objects of decorative and applied arts in the 20th century in St. Petersburg, but came out of them without much loss.

References:

- Alcuf, D. (2016). *Restoration of Old Furniture*. St Petersburg: Symposium.
- Antsov, V.L. (1916). *Gilding and Silvering on Wood and Metal: Practical Guide for Amateurs and Practitioners to Gilding and Silvering Various Wooden and Metal Things with Gold and Silver Leaf, as well as Various Lacquers*. Petrograd, Moscow.
- Bakhtiarov, A.A. (1915). *Baguette and Frame Production*. Petrograd, Moscow: A.F. Sukhova Publishing House.
- Cennini, C. (2008). *A book about Art, or a Treatise on Painting: Practical Guide*. St Petersburg: Bibliopolis.
- Charles V. (2014). *Decorative and Applied Art*. St Petersburg: Azbuka.
- Cherepakhina, A.N. (1993). *History of artistic processing of wood products*. Moscow: Higher School.
- Grimm C. (1979). *Alte Bilderrahmen: Epochen, Typen, Material*. München: Callwey.
- Gurvich, A.O. (1957). *Joinery Works*. Moscow: Tradeservices.
- Dedyukhina, V.S., Lelekova, O.V. (1976). *Problems of Restoration of Carved Gilded Decor in Interiors*. Moscow: Information Center for Culture and Art.
- Gilding and Silvering of Wooden Products: Production of Baguettes, Cornices, Picture Frames, etc. (1896) Moscow: Printing House of K.A. Kaznachejev.
- Dress the Picture: Art Frames in Russia from the 18th to early 20th century: [Exhibition Catalog] (2005). St Petersburg: Palace Editions.
- Kuksov, V.A., Kuksov Y.V. (1972). *Material Science for Carpenters*. Moscow: Higher School.

- Kuzmichev, E., Shkulev, F. (1917). *Gilding and Silvering on Wood and Metal: Practical Guide to Gilding and Silvering on Wood and Metal with Sheet Gold and Silver Leaf, Bronzing, Patinating and Bluing of Various Metal Objects*. Moscow: Publishing House of the P.K. Komisarenko Bookstore.
- Lysenko, O.A. (2017). *Without Frames ... do not send exhibitions. Vasily Vereshchagin. To the 175th Anniversary of his Birth*. St Petersburg: Palace Editions.
- Mitchell Paul, Roberts Lynn (1996). *A history of European picture frames*. London: Mitchell in assoc. with Merrell Holberton.
- Moiseichev, V.M. (1957). *The Work of a Master Gilder*. Leningrad, Moscow: Gosstroyizdat.
- Nikolaev, A.S. (1949). *Works of the Gilder*. Moscow, Leningrad: State Architectural Publishing House,
- Painting and Frame. Dialogues: [to the Exhibition of Precious Frame. Picture and Frame. Dialogues, Moscow, September 10 – November 30, 2014] (2014). Moscow: State Tretyakov Gallery.
- Schmidt, L.P. (1903). *Gilding, Silvering and Bronzing on Wood: Complete Home Factory Production of Baguette for Cornices, Picture Frames... and so on ...: Guide for Carpenters, Framers, Furniture Makers, Professional Masters and Amateurs: In 4 Vols*. Moscow: N.N. Bulgakov Publishing House.
- Sobolev, N.N. (1939). *Styles of Furniture: [historical review]*. Moscow: Publishing House of the all-Union Academy of Architecture.
- Tarasov, O.Y. (2007). *Frame and Image: Rhetoric of Framing in Russian Art*. Moscow: Progress-Tradition.
- Turchin, V.S. (1971). Picture-space-frame. From the history of picture frames. *Decorative Art of the USSR*, 8.
- Vlasov, V.G. (1993). *Illustrated Art Dictionary*. St Petersburg: JSC 'Icar'.

Appendix



Fig. 1. General view of the back of the frame before restoration



Fig. 2. General view of the back of the frame after restoration

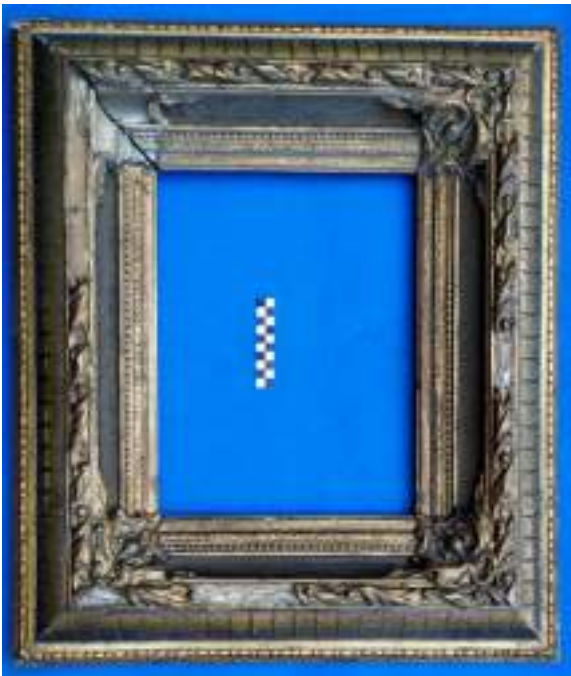


Fig. 3. General view of the front side of the frame before restoration



Fig. 4. General view of the frame during restoration: reconstruction of local losses of stucco decoration



Fig. 5. General view of the front side of the frame after restoration

Yulia D. Velnikovskaya

Restorer of works of applied art,
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
E-mail: yuliyavelnikovskaya@mail.ru

Restoration of the frames with mastic decor and gilding imitation of three types for the still-life of the late 19th and early 20th centuries (in Russian)

Abstract:

The peculiarity of the restoration of the restored frame was the fact that the lost decor cannot be restored technologically at the moment in the material of the original creation, since the historical decor of factory production was previously made on a rolling machine. The losses of the stucco, miniature in size, mastic decor of a low profile on the frame are piece-by-piece and require an individual approach to the restoration of each fragment. The article contains information on conservation and restoration of a small frame size to the still-life, the decoration of which is mastic decor with gilding imitation of several types. The author of the article expresses the opinion that the method of carrying out restoration work performed on this frame will undoubtedly be useful in practice for other restorers on similar works with the loss of mastic factory decor and its historical decoration, and will also replenish the treasury of scientific knowledge in this area.

Keywords:

frame restoration, still life, mastic decor, gilding imitation.

Юлия Дмитриевна Вельниковская

Реставратор произведений ДПИ, исследователь
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: yuliyavelnikovskaya@mail.ru

Реставрация рамы с мастичным декором и имитацией позолоты трёх видов к натюрморту конца XIX – начала XX веков

Аннотация:

Особенностью реставрации реставрируемой рамы являлся тот факт, что утраченный декор невозможно в данный момент восстановить технологически в материале первоначального создания, так как исторический декор фабричного производства, ранее был выполнен на станке методом прокатки. Утраты лепного, миниатюрного по размеру, мастичного декора невысокого профиля на раме носят штучный характер и требуют индивидуального подхода к реставрации каждого фрагмента. Статья содержит информацию по консервации и реставрации рамы небольшого размера к натюрморту, в отделке которой присутствует мастичный декор с имитацией позолоты нескольких видов. Автор статьи выражает мнение,

что методика проведения реставрационных работ, выполненных на этой раме, несомненно, будет полезна в практической деятельности для других реставраторов на аналогичных работах с утратами мастичного фабричного декора и его исторической отделки, а также пополнит копилку научных знаний в этой области.

Ключевые слова:

реставрация рамы, натюрморт, мастичный декор, имитация позолоты.

Введение

Особенностью реставрации данной рамы является тот факт, что утраченный декор невозможно в данный момент восстановить технологически в материале первоначального создания, так как исторический декор фабричного производства, ранее был выполнен на станке методом прокатки. Утраты лепного, миниатюрного по размеру, мастичного декора невысокого профиля на раме носят штучный характер и требуют индивидуального подхода к реставрации каждого фрагмента. Автор делится своим опытом реставрации рамы.

Актуальность темы обуславливается тем, что картинные рамы всегда имели принадлежность к предметам изобразительного искусства и, в отдельности, от которых, как самостоятельный вид декоративно-прикладного искусства, стали рассматриваться относительно недавно, а данная тема до настоящего времени остаётся поистине малоизученной. Рама, обрамляющая картину – это связующий элемент между самим произведением и находящимся в нем пространстве, интерьере. Картина и рама к ней должны дополнять друг друга, усиливать впечатление, сочетая их по цвету, фактуре или же плавным переходом одних форм в другие, ни в коем случае не соперничая между собой.

Рама, формировавшаяся как дополнение к живописи, находится в полной от неё зависимости, изобразительных и формообразующих законов. Практически всем произведениям подходит оформление под цвет натурально дерева. Картинам выполненных в тёплых тонах предназначается оформление их рамы теплых оттенков и наоборот. Слишком сложная и декорированная рама не подойдет к произведению с преобладающим простотой линий и форм. Она потеряет выразительность, если попадает в тон работы (должна на пол тона отличаться от тона картины). Большим картинам подбирают раму широкую, узкую – для малой. Если рама большая по площади, то она зрительно увеличивает площадь картины.

По своему назначению рама имеет цель вполне утилитарную, показателем которой является прочность конструкции; но эстетической своей функцией она полностью подчинена живописи, требующей в восприятии

цельности и взаимного дополнения. Из этого следуют и последовательность проведения мероприятий реставрации и консервации.

Реставрационному вмешательству подлежат повреждения, влияющие и искажающие восприятие авторского замысла или мешающими в взаимодействии с живописным произведением. Применяемые реставрационные меры и методы рассматриваются в каждом случае исключительно индивидуально, в зависимости не только от степени и видов повреждений, но и с учетом разных технологий производства и многообразия материалов.

Проведение реставрационной работы обуславливается исключительно её явной необходимостью. Сама же реставрационная деятельность подразумевает исключительно зарекомендованные и устоявшиеся, проверенные практическим и теоретическим опытом, методы и применяемые материалы.

Объектом исследования была рама конца XIX – начала XX века.

Целью проекта было выполнение реставрации рамы с лепным декором и имитацией позолоты к натюрморту конца XIX – начала XX века.

Из поставленной цели были сформулированы задачи:

- изучение истории возникновения и развития рам к картинам и разных методов их отделки, включая технологии имитации позолоты;
- изучение материалов и инструментов для выполнения декоративной отделки рамы;
- составление методики реставрации рамы с имитацией позолоты несколькими способами;
- консервация и реставрация рамы и её отделки согласно выработанной методике.

1. Описание и историческая справка по объекту реставрации

Рама с лепным декором из частного собрания представляет собой изделие фабричной работы. Масличный лепной декор был выполнен наложением мастичной массы на багет и пропущен через вальцы для получения нужного оттиска: в виде цветов и листьев небольшого размера в сочетании с извилистыми деталями по внешнему периметру рамы на тесненном фоне (илл. 1).

Толщина слоя мастичного декора невелика, он сильно пересушен, утратил связь с основой из дерева, на теснённом фоне появился кракелюр, это обстоятельство и послужило значительной утрате лепного декора на раме в период её эксплуатации. На разошедшихся усовых соединениях рамы

обнаружены следы синтетического клея, как факт небольшого реставрационного вмешательства в домашних условиях.

Сведения о месте и времени изготовления рамы отсутствуют, но можно предположить (или даже утверждать), что рама была изготовлена профессионалами в условиях багетного фабричного производства мастерами, хорошо выполнившими лепной декор и имитацию трех видов позолоты на ней. Раму по времени её создания смело можно отнести к концу XIX – началу XX веков.

2. Состояние сохранности рамы до реставрации

Тыльная сторона (илл. 2)

Основа рамы выполнена из четырех листелей, соединённых в «ус». Размеры гнезда для живописи (33,5 x 23,0 x 0,7) см. На поверхности тыльной стороны рамы имеются сильные стойкие поверхностные загрязнения, не позволяющие рассмотреть текстуру древесины и определить её вид. Можно только предположить, что это древесина дерева хвойной породы.

В гнезде под живопись на нижнем листеле сгустки синтетического клея. В левом и правом углах нижнего листеля сгустки сильно загрязненного животного клея. Два гвоздевых отверстия для подвески картины в раме диаметром 0,25 см не отцентрованы, и находятся на разной высоте и ширине вертикальных листелей. В гнезде под живопись по центру коротких листелей два гвоздевых отверстия для крепления.

Лицевая сторона (илл. 1)

Декором рамы является мастичная лепка фабричного производства, выполненная методом накатки на станке. На двух вертикальных листелях и одном горизонтальном по внешнему периметру утраты лепного мастичного декора в виде вытянутых «завитков» почти полностью, примерно на 70%.

На нижнем листеле значительно хорошая сохранность лепного декора, она может служить прямым аналогом, и позволяет выполнить воссоздание утраченных декоративных элементов.

Лепной декор расположен на текстурном фоне внешнего периметра рамы. Предположительно, текстурный фон выполнен методом присыпки мелкого речного песка или манной крупы на клеевом или масляном связующем. Утраты фона составляют примерно 10%.

Внутренний периметр рамы сложно-профилированный, шириной 2 см. Сохранность участка хорошая. Это участок с имитацией матового золочения.

Между ним и текстурным фоном выпукло-вогнутый пластик с имитацией глянцевой позолоты: серебрение по грунту-полименту с последующим

нанесением на поверхность серебрения «золотого» лака с целью имитации глянцевого золочения.

Отделка лепного декора находится в неудовлетворительном состоянии в связи с тем, что она имеет низкий рельеф и сложную форму в виде букетиков из цветов роз и листьев, на которых скопилось огромное количество бытовых пылевых загрязнений в углублениях рельефа.

Отделка текстурного фона на сохранившихся участках имеет удовлетворительное состояние, кроме нижнего листа с сильнейшими поверхностными загрязнениями плотного характера.

Отделка торцевой части имеет удовлетворительное состояние сохранности, так как имеется только небольшие утраты, связанные с утратами грунта на кромках и углах от 0,1 до 6,0 см.

Поверхностные загрязнения отделки декора разнообразны по своей интенсивности, средние по плотности бытовые пылевые загрязнения на внутреннем периметре декора рамы и на торцевых участках, а на нижнем листе – сильные стойкие трудно удаляемые поверхностные загрязнения, под слоем которых не видна декоративная отделка.

Биологические наслоения в виде мушиных засидов повсеместно присутствуют на матовых и глянцевых участках имитации позолоты внутреннего периметра рамы, на текстурном фоне, на торцевой части и особенно многочисленные засиды в гнезде под картину в нижней его части.

Состав и порядок проведения реставрационных мероприятий

1. Удаление нестойких поверхностных загрязнений.
2. Укрепление угловых столярных сопряжений.
3. Восполнение утрат грунта на кромках внешнего периметра рамы.
4. Восполнение утрат лепного мастичного декора. Снятие формы и формовочный процесс. Установка воссозданных фрагментов декора.
5. Удаление стойких поверхностных загрязнений.
6. Воссоздание утрат трёх видов имитации позолоты на восполненных участках мастичного декора.
7. Тонирование воссозданных участков декоративной отделки.

3. Проведение комплекса реставрационных процессов на раме

Удаление нестойких поверхностных загрязнений производилось с помощью флейцевой кисти средней жёсткости и пылесоса с особой осторожностью.

Укрепление угловых столярных сопряжений выполнялось следующим образом: склеиваемые поверхности усовых сопряжений тщательно

обеспыливались кистью и пылесосом; производилась последовательная пропитка мест склейки водными тёплыми растворами (+40°C) мездрового клея 5%, 10% и 20% концентрации с паузами на подвяливание в 15-20 минут; после чего склеиваемые поверхности усовых соединений сплавивались при помощи добойника и молотка, которыми пробивались исторические гвозди до упора с небольшим утоплением гвоздей в основу и постоянным контролем за величиной диагоналей рамы, чтобы не вызвать перекосов прямых углов гнезда и внешних размеров рамы; в местах усушки древесины по волокну клеивались кусочки белодерёвного шпона необходимого размера по месту склейки «в ус»; мастиковка усовых соединений в местах, не заполненных шпоном, при склейке производилась древесными мелкодисперсными опилками с тем же мездровым раствором клея 20% концентрации послойно, чтобы она не растрескалась в процессе сушки;

Восполнение утрат грунта на кромках внешнего периметра рамы и на локальных утратах валика выполнялась после проклеивания поверхности древесины основы глютиновым клеем 5% и 10% концентрации с естественной сушкой каждого слоя по 2,5-3,0 часа.

Далее наносился левкас, приготовленный из 10% глютинового клея и мела (в соотношении 1:2). Первый слой наносился «в натыч» щетинной кистью, а последующие слои наносились «в гладь» с естественной сушкой слоёв по 2,5-3,0 часа. Высота реставрационного левкаса должна была быть чуть выше авторского слоя, но в границах утрат.

Затем производилась обработка левкаса, которая заключалась в его подрезке скальпелем до уровня авторского слоя, после чего реставрационная вставка левкаса вышкуривалась в сухую водостойким наждачным полотном среднего и мелкого зерна №№ 240 и 320 до абсолютной гладкости; вышкуренная поверхность обеспыливалась при помощи пылесоса и щетинной кисти.

Воссоздание утрат лепного мастичного декора выполнялось на сохранившемся авторском эталоне данного лепного декора нижнего листеля методом формовки. С этой целью были выполнены ограждения формуемого участка небольшими полосками пищевой жести, которые фиксировались снаружи скульптурным пластилином на высоту чуть выше эталона. Затем производилась смазка участка маслом при помощи кисти.

Двухкомпонентная формовочная масса «Компаунд А и Б» замешивалась в соотношении 1:1, для заполнения рабочего участка; для армирования между слоями прокладывался кусочек бинта (илл. 5-9).

Через 24 часа на том же рабочем участке формовки заливался гипсовый кожух до высоты ограждения и гипсовый слой выравнивался металлическим шпателем до ровной поверхности и оставлялся до полного высыхания и застывания гипса. Через несколько часов необходимо было снять кожух, разобрать ограждения и снять викинтиговую форму. Затем на кожух выставить викинтиговую форму и заполнить её разведённым водой гипсом, так как выполнить воссоздаваемые утраты декора из мастики невозможно в силу их индивидуального характера. На каждом конкретном участке утрат лепного мастичного декора индивидуально всухую отлитые из гипса фрагменты декора подгонялись по мечту утраты (илл. 10), а затем уже вклеивались на место при помощи 20% водного раствора кроличьего клея по предварительно проклеенной поверхности, выполненной водными растворами кроличьего клея 5% и 10% концентрации (илл. 11). На вклеенные фрагменты лепного декора накладывались мешки с песком на 24 часа, чтобы фрагменты лепного декора не сместились с места.

Удаление стойких поверхностных загрязнений (илл. 3-4) выполнялось первоначально растворителем № 4 (пиненом) при помощи ватного микротампона и зубного пинцета как на тыльной, так и на лицевой стороне рамы.

После первичной очистки поверхности пиненом далее был применён «двойник»: спирт + пинен (1:1), после чего применён «тройник»: спирт, пинен, ацетон (1:1:1) и только потом многокомпонентный растворитель № 646 в наиболее сложных местах.

Все эти мероприятия по удалению стойких поверхностных загрязнений хорошо показали себя на верхнем и двух вертикальных листьях, но на нижнем листе произошло мало изменений из-за скоплений и большой интенсивности загрязнений (илл. 11).

Удаление мушинных засидов производилось механически при помощи глазного скальпеля с большой осторожностью и аккуратностью, чтобы не повредить историческую отделку рамы. С этой целью рабочий участок предварительно слегка увлажнялся растворителем пинен, и только вслед за этим следовало послойное удаление засида.

Воссоздание утрат трёх видов имитации позолоты на восполненных участках мастичного декора производить в три этапа.

Этап 1

Сначала восполнялись локальные утраты глянцевого серебрения по полименту. С этой целью локальные участки воссозданного левкаса покрывались несколько раз грунтом-полиментом, разведённом на животном

клею 10%, до получения однородного бархатистого покрытия. Затем поверхность рабочего участка смачивалась водкой и накладывались строчки белой потали, которую по высыхании располировывали агатовым зубком до блеска.

Заранее в тёплом тёмном месте приготавливался состав «Золотой лак» из этилового спирта, мастика, гуммигута, драконовой крови, светлого сока сандала и терпентина, который затем равномерно нанесился беличьей кистью на поверхность рабочего участка. Это дало прочное покрытие золотистого оттенка.

Этап 2

Воссоздание имитации матовой позолоты на торцах рамы производить на локальных участках.

Сначала воссозданный левкас тонировался акварельными красками (охра светлая, охра золотистая, сиена, умбра и нейтральная чёрная) за 2 раза в технике сплошной заливки, а затем в технике «пуантель» (торцом кисти).

После просушивания акварельной тонировки синтетической кистью лопаточкой наносились по акварельной тонировке восковые металлизированные ваксы (смесь оттенков на палитре) по цвету, соответствующему авторской отделке на соседнем участке за 2 раза, которые наносились втиранием ваксы фирмы “Gilding Wax” четырёх разных цветов жёсткой кистью с коротким ворсом, смешивая ваксы до нужного оттенка поверхности имитируемого участка.

Этап 3

Воссоздание утрат текстурного фона производить на участках воссозданного левкаса следующим образом: на левкас наносился шеллачный спиртовой лак за 2-3 раза с естественной сушкой каждого слоя по 2-3 часа; затем на эту поверхность наносился масляный лак ГФ-166 (ПФ-283) тонким ровным слоем, а через 40 минут на поверхность участка тонким ровным слоем насыпался просеянный речной мелкий песок, который равномерно распределялся по поверхности рабочего участка, создавая текстурный фон; через 24 часа слой присыпки аккуратно пылесосится с целью удаления излишков не прилипшего к лаку песка и наносится новый слой масляного лака поверх текстурного фона; через 40-50 минут на отлип этого слоя лака наносится слой отожжённой под цвет золота бронзовой пудры при помощи беличьей кисти и равномерно распределяем его по поверхности лака.

Спустя 5 суток это покрытие защищалось от воздействия агрессивных реагентов среды одним слоем бесцветного лака «Цапон», разбавленного 1:1 ацетоном, равномерно нанесённого на участок синтетической кистью.

Тонирование воссозданных участков декоративной отделки под цвет сохранившейся авторской выполнялось либо в технике сплошной заливки, либо в технике «пуантель» акварельными красками, поверх которых накладывались тонированные восковые металлизированные ваксы нужного тона, плотности и оттенка по цвету близкие к авторской отделке рабочего участка (илл. 12).

Заключение

В ходе работы по консервации и реставрации рамы с мастичным декором конца XIX – начала XX веков и поставленными перед исследователем задачами, необходимыми для достижения цели, автором были изучены различные источники информации: книги, статьи, каталоги выставок, ресурсы удалённого доступа.

Среди наиболее информативных источников исследователь отмечает «Одеть картину» О.А. Лысенко, сотрудника Государственного Русского музея (2005 г.), «Картина и рама. Диалоги» – издание Государственной Третьяковской галереи, подготовленное к выставке (2014 г.); а также книги О.Ю. Тарасова. «Рама и образ» (2007 г.), в которой автор отводит значительную роль обрамлению икон и картин.

Комплекс проведённых работ:

- рассмотрены технологии, техники и традиционные, применяемые при производстве и реставрации рам, материалы и инструменты;
- изучены различные техники декоративной отделки и имитации золочения; подобрана оптимальная методика реставрационных работ;
- исследован и атрибутирован сам предмет реставрации;
- определено его техническое состояние сохранности; применены методы комплексной консервации и реставрации с элементами воссоздания лепного декора по имеющимся на раме прямым аналогам;
- проведено укрепление конструкции рамы, консервация исторического грунта-левкаса и лепного мастичного декора;
- восполнен утраченный грунт на кромках внешнего периметра рамы;
- с поверхности отделки рамы удалены бытовые и стойкие поверхностные загрязнения, биологические наслоения в виде мушиных засидов;
- восполнены утраты фактурного фона и декоративной отделки в виде имитации нескольких видов позолоты, закреплённых прозрачным лаком от последующего окисления.

В ходе реставрации рамки применялись натуральные традиционные и реставрационные материалы: натуральные клеи. Для восполнения декоративной отделки и тонировок использовались как исторические, так и современные синтетические материалы – бронзовые восковые ваксы. Таким образом, были выполнены все поставленные задачи, и цель настоящей работы достигнута.

Автор статьи выражает мнение, что методика проведения реставрационных работ, выполненных на этой раме, несомненно, будет полезна в практической деятельности для других реставраторов на аналогичных работах с утратами мастичного фабричного декора и его исторической отделки, а также пополнит копилку научных знаний в этой области.

Список источников информации:

- Анцов, В.Л. (1916). *Золочение и серебрение по дереву и металлу: Практическое руководство для любителей и практиков к золочению и серебрению различных деревянных и металлических вещей листовым золотом и серебром, а также всевозможными лаками (Библиотека «Друг кустаря»)*. Петроград, Москва: М.П. Петров.
- Бобринской, А.А. (2014). *Народные русские деревянные изделия*. Москва: Издательство В. Шевчука.
- Большаков, Н.С. (1955). *Декоративная резьба и художественное выпиливание по дереву*. Москва: КОИЗ.
- Василенко, В.М. (1960). *Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII-XX вв.* Москва: МГУ.
- Ватень (1824). *Самоучитель трех искусств: живописи декорационной, золочения и лакирования*. Москва.
- Кравченко, А.С., Уткин, А.П. (сост.) (1993). *Икона. Секреты ремесла*. Москва.
- Казначеев, К.А. (1896). *Золочение и серебрение деревянных изделий: Производство багет, карнизов, рам для картин и пр.* 2-е изд. Москва.
- Картина и рама. Диалоги: к выставке Драгоценная оправа. Картина и рама. Диалоги. Москва, 10 сентября – 30 ноября 2014 (2014). Москва: Государственная Третьяковская галерея.
- Кедринский, А.А. (1999). *Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов*. Москва: Изобразительное искусство.
- Киплик, Д.И. (1950). *Техника живописи*. Ленинград, Москва: Искусство.

- Моисеичев, В.М. (1957). *Работа мастера-позолотчика*. Ленинград, Москва: Госстройиздат.
- Никитин, М.К., Мельникова, Е.П. (1990). *Химия в реставрации*. Ленинград.
- Николаев, А.С. (1949). *Работы позолотчика*. Ленинград, Москва.
- Лысенко, О.А., Файзулина, И.В. (2005). *Одеть картину: художественные рамы в России XVIII-начала XX века: [каталог выставки]*. Санкт-Петербург: Palace editions.
- Гренберг, Ю.И. (сост.). (1976). *Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи*. Москва: Искусство.
- Рево, А.Я. (1947). *Малярные и художественно-декоративные работы*. Москва: Трудрезервиздат.
- Тарасов, О.Ю. (2007). *Рама и образ*. Москва: ПРОГРЕСС-ТРАДИЦИЯ.
- Тарасов, О.Ю. (1995). *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*. Москва: Прогресс-Культура: Традиция.
- Чеботаревский, В.В. (1983). *Лаки и краски – что это такое*. Москва: Химия.
- Ченнино Ченнини. (2008). *Книга об искусстве или трактат о живописи*. Санкт-Петербург: Библиополис.
- Черепяхина, А.Н. (1993). *История художественной обработки изделий из древесины*. 3-е изд. Москва: Высшая школа.
- Шмидт, Л.П. (сост.) (1903). *Золочение, серебрение и бронзирование по дереву: Полн. домаш. фабрич. пр-во багета для карнизов, рам для картин... и т.п. Руководство для столяров, рамочников, мебельщиков, проф. мастеров и любителей: В 4 ч.* Москва: типография Н.Н. Булгакова.

Приложение



Илл. 1. Лицевая стороны рамы до реставрации



Илл. 2. Тыльная сторона рамы до реставрации



Илл. 3. Тыльная сторона рамы в процессе контрольной расчистки от сильных стойких поверхностных загрязнений



Илл. 4. Тыльная сторона рамы после расчистки от сильных стойких поверхностных загрязнений



Илл. 5. Лицевая сторона рамы в процессе создания кожуха перед формовкой



Илл. 6. Фрагмент лицевой стороны рамы (нижняя галтель). Создание кожуха перед формовкой



Илл. 7. Приготовление двухкомпонентного формовочного состава «Компаунд А и Б»



Илл. 8. Фрагмент нижнего листа рамы в процессе формовки



Илл. 9. Отливка гипсовых фрагментов в форме из «Компаунда»



Илл. 10. Лицевая сторона рамы с гипсовыми отливками, расположенными на местах утрат мастичного декора, в процессе сухой подгонки утрат декора



Илл. 11. Лицевая сторона рамы с установленными фрагментами воссозданного лепного декора



Илл. 12. Лицевая сторона рамы после реставрации

Natalia M. Fomicheva

Artist-restorer of gilding of the highest category

Restorer of DAA works, art critic, art expert

Honorary Restorer of Saint Petersburg

Honored Worker of Culture of the Russian Federation

St Petersburg, Russia

E-mail: natalif47@yandex.ru

Conservation and restoration of the Agate Rooms of the Summer Park Pavilion “Cold Bath” in Tsarskoye Selo in 2009-2013 (in Russian)

Abstract:

The relevance of the topic lies in the fact that, due to their age and technical condition, cultural World Heritage sites periodically need conservation and restoration due to aging of the base and finishing materials, binders, instability of the indoor microclimate and the impact of force majeure circumstances on them. In this article, the author introduces the reader to the topic of conservation and restoration of interiors of the 18th century of the unique monument of the Agate Rooms of the Cold Bath pavilion, in the decoration of the walls of the interiors of which natural ornamental stones are used: jasper of different colors of the Altai and Ural deposits. The technique of finishing the interiors of the second floor with natural stone, its conservation and restoration, carried out professionally according to specially compiled individual methods, can be useful to restorers of the world community engaged in finishing works of decorative applied art with natural stone and their restoration.

Keywords:

agate rooms, cold bath, complex conservation, restoration

Наталья Михайловна Фомичева

художник-реставратор позолоты высшей категории

реставратор произведений ДПИ, искусствовед, арт-эксперт

почётный реставратор Санкт-Петербурга

заслуженный работник культуры РФ

Санкт-Петербург, Россия

E-mail: natalif47@yandex.ru

Консервация и реставрация «Агатových комнат» летнего паркового павильона «Холодная баня» в Царском Селе в 2009-2013 годах

Аннотация:

Актуальность темы заключается в том, что в силу своего возраста и технического состояния объекты культурного всемирного наследия периодически нуждаются в консервации и

реставрации из-за старения материалов основы и отделки, связующих, нестабильности микроклимата внутри помещений и воздействия на них обстоятельств непреодолимой силы. В данной статье автор знакомит читателя с темой консервации и реставрации интерьеров XVIII века уникального памятника «Агатовых комнат» павильона «Холодная баня», в отделке стен интерьеров которого применены натуральные поделочные камни: яшмы разного цвета месторождений Алтая и Урала. Методика отделки интерьеров второго этажа природным камнем, её консервация и реставрация, проведённая профессионально по специально составленным индивидуальным методикам, может быть полезна реставраторам мирового сообщества, занимающихся отделкой произведений ДПИ натуральным камнем и их реставрацией.

Ключевые слова:

агатовые комнаты, холодная баня, комплексная консервация, реставрация.

Введение

Актуальность данной темы заключается в том, что в силу своего возраста и технического состояния объекты культурного всемирного наследия периодически нуждаются в консервации и реставрации из-за старения материалов основы и отделки, связующих, нестабильности микроклимата внутри помещений и воздействия на них обстоятельств непреодолимой силы.

По мнению автора, статья может быть полезной и интересной, в связи с тем, что огромное количество предметов ДПИ имеют отделку, аналогичную имеющейся в интерьерах «Агатовых комнат».

Комплексная масштабная консервация с элементами реставрации интерьеров второго этажа павильона «Холодная баня», созданных архитектором Ч. Камероном в 1780-1787 годы, проводилась ООО «Царскосельская янтарная мастерская» с 2009 по 2013 годы впервые за последние 150 лет существования этого памятника. За эти годы на состояние памятника повлияли разные факторы. Самый большой ущерб памятнику нанесли события 1941-1944 годов во время оккупации города Пушкина немецкими войсками. В «Агатовых комнатах» они устроили казино и не пощадили уникальную отделку интерьеров. Несмотря на эти обстоятельства, после войны павильон был приведён в экспозиционный вид, имеющимися на тот период времени средствами и в 1947 году был открыт для посетителей. Только спустя более шестидесяти лет после окончания войны появилась возможность и средства для проведения комплексной реставрации уникальных интерьеров.

Руководили реставрационными работами 2009-2013 годов директор мастерских Б.П. Игдалов и его заместитель А.Е. Новиков. Денежные средства для проведения данной работы были выделены спонсорами: компаниями «Российские железные дороги» и «Транс-Союз».

В Царском Селе в августе 2013 года была закончена реставрация павильона «Холодная баня». Работы проведены в Библиотеке, Агатовом, Яшмовом и Овальном кабинетах, Большом зале, Кабинетце и помещении с лестницей, ведущей на второй этаж в комнаты отдыха.

1. Историческая справка о термах Ч. Камерона в Царском Селе

Русская императрица Екатерина Великая, увлечённая античностью, мечтала построить в Царском Селе, своей парадной летней резиденции, небольшой уголок Рима с его античными банями – термами для того, чтобы там можно было отдохнуть в тишине или побеседовать с кем-то из знатных гостей в довольно уединённом, но приятном для глаз месте. Она хотела создать в «своём саду греко-римскую рапсодию».

С этой целью она пригласила, в то время неизвестного шотландского архитектора, Чарлза Камерона в Россию для осуществления её мечты. Чарлз Камерон к тому моменту уже поработал в Риме на раскопках, продолжая дело известного архитектора Андреа Палладио в области изучения построек Древнего Рима, их структуры и назначения отдельных зданий и комплексов в целом. Он выполнил множество зарисовок и издал в Лондоне в 1772 году свою знаменитую книгу «Термы римлян», которая при его жизни до приезда в Россию была издана дважды.

По приезде в Россию Камерон имел уже свои планы относительно реализации данного проекта, но, как и многим архитекторам разных времён и народов, ему в полной мере не всё удалось воплотить в жизнь. Этому препятствовали материальные причины: дороговизна отделочных материалов, скудность бюджета, отпускавшегося на строительство

«Холодной бани» в Царском Селе и бесконечные изменения проектов и материалов отделки уже в ходе строительства.

Императрица Екатерина лично проверяла и согласовывала как отдельные этапы работы, так и проекты и сметы.

По сравнению с термами Древнего Рима творение Камерона миниатюрно, но при этом так же функционально, необычно для конца XVIII века как по архитектурному стилю, так и материалам отделки и декоративному оформлению фасадов здания и интерьеров.

Планировка участка, отведённого под строительство Терм на территории верхнего Старого сада, значительно отличается от планировки территории Терм Древнего Рима по занимаемой площади, хотя это тоже комплекс зданий.

«Холодная баня» в Царском Селе предназначалась, в отличие от римских общественных терм, для удобств и комфорта только одного человека – императрицы Екатерины и её узкого круга. Она так и писала Фальконе в своих письмах, что «хочет построить античный дом небольшой и не маленький».

Комплекс Ч. Камерона включает в себя несколько зданий разного назначения: сам павильон «Холодная баня», «Камеронову галерею», Висячий и Фрейлинский садики, пологий спуск – пандус, а также зеркальную площадку, соединяющую комплекс с покоем Зубовского корпуса Екатерининского дворца.

Небольшое двухэтажное здание, прямоугольной формы в плане, с фасадами, выходящими на дворец, в парк и на два садика, не бросается в глаза зрителю своей парадной пышностью, так как имеет весьма скромную отделку. Фасады здания сориентированы по сторонам света так же, как в Древнем Риме, чтобы в течение всего дня в залы поступал равномерный свет.

Первый этаж здания снаружи отделан рустами из местного пудостского камня, имеет полукруглые высоко расположенные окна. Внешне первый этаж снаружи смотрится основательным, хотя облицовочный материал сам по себе довольно пористый и лёгкий, кроме того, являясь известняковой породой, он подвержен деструкции.

Второй этаж тоже весьма скромно отделан снаружи: стены оштукатурены и окрашены светло-жёлтой краской, но при этом в нишах второго этажа расположены копии античной скульптуры, окна-двери имеют небольшие чисто декоративные балкончики с решётками, скромно декорированными позолоченными металлическими элементами строгих форм.

Внешний вид павильона не даёт зрителю представления и о той великолепной уникальной отделке, которая выполнена в интерьерах второго этажа. Но первое впечатление бывает обманчивым. Как говорится: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», гласит русская пословица.

2. Консервация и реставрация декора залов второго этажа в 2009-2013 годах

В прошедшие с момента постройки павильона 232 года случались разного рода ремонты и поновления отделки, связанные зачастую просто с его эксплуатацией или изменениями вкусов хозяев.

Задолго до начала реставрации интерьеров, отделанных яшмой, И.П. Саутовым и Б.П. Игдаловым было привезено большое количество четырёх сортов яшмы из тех же месторождений, что и ранее в XVIII веке.

Заранее были проведены необходимые исследования технического состояния здания, основы и отделки декора, материалов отделки памятника, составлены «Методики» по разным видам декора и его отделки, которые уточнялись и дополнялись необходимыми исследованиями и работами по ходу консервации и реставрации памятника.

В период проведения реставрационных работ не обошлось и без открытий, связанных с технологическими приемами прошлых лет, секретами старых мастеров XVIII века и с периодом бытования памятника за годы его существования, а также связанными с невзгодами Великой Отечественной войны и послевоенного периода.

До нашего времени сохранилась уникальная историческая отделка интерьеров этого павильона, который в послевоенные годы в результате небольшого поновления был открыт для посещения, как выставочный комплекс, вплоть до 2009 года, когда начались реставрационные работы в первом из интерьеров – Агатовом кабинете.

Небольшой по площади, но сложный по количеству видов отделки интерьер Агатового кабинета с крестово-сводчатым купольным перекрытием потолка находился до реставрации в плачевном состоянии.

Стены и двери, облицованные яшмовыми пластинами, имели многочисленные сколы и значительные утраты. На высоту человеческого роста был утрачен металлический золоченый декор дверей и стен. Отделка гипсового золоченого декора находилась в аварийном состоянии. Камин был сильно поврежден: он имел многочисленные сколы и утраты яшмы.

Некогда изящный наборный паркет был сильно изношен и имел многочисленные утраты древесины ценных пород.

Первый интерьер со сложной отделкой стен и плафона стал хорошей школой для реставраторов сразу нескольких специальностей: камнерезов, художников, паркетчиков, столяров-краснодеревцев, лепщиков, мраморщиков и позолотчиков. Для каждого из исполнителей – это была первая в жизни встреча с подлинным памятником работы выдающегося архитектора XVIII века Чарльза Камерона., встреча с памятником, пережившим войну, но всё же сохранившим дух и патину времени, не смотря на все испытания, которые выпали на его долю.

Во всех шести интерьерах второго этажа одновременно проводились различные реставрационные мероприятия. Так в Библиотеке, Кабинетце, Агатовом, Яшмовом и Овальном кабинетах, Большом зале и на лестнице работали в разные периоды времени лепщики Н.П. Бурлова, Ю.П. Тимофеева, И.А. Титов, В.А. Чередников, Р.П. Ибрагимова. А.П. Ибрагимова, Г. Тургаева, С.Ю. Щербинина и группа молодых практикантов. Штукатурами К.А. Пономаревым и К.Г. Макаровым была восстановлена основа и воссозданы утраты основы плафонов во всех интерьерах.

Реставраторы расчищали с особой тщательностью лепной декор карнизов и плафонов от поздних наслоений, укрепляли подлинный и восполняли утраченные элементы, применяя в работе, как традиционные материалы, так и современные.

Реставрацией яшмовой облицовки стен Агатового и Яшмового кабинетов занималась комплексная бригада реставраторов камнерезов: Ю.А. Молчанов, Р.Л. Воеводов, А.С. Коноплев, В.Б. Мясников, А.В. Мурзов, О.А. Мурашев, О.А. Коршиков, Г.К. Бутяков под руководством художника-реставратора произведений из цветного камня 2 категории А.Ф. Соловьёва.

В помещении мастерских параллельно велись работы по распиловке, полировке и подготовке к установке реставрационной яшмы, как для самого интерьера, так и для снятых в реставрацию дверей этого зала, также облицованных разными сортами яшмы. Эти работы выполняли мастера К.С. Иванов, А.В. Харламов, К.К. Иванов, Л.А. Вильде и О.А. Боклаг.

Консервации яшмового декора стен Агатового и Яшмового кабинетов началась с того, что мастера разобрали, находившиеся ранее на хранении в фондах фрагменты отпавшей со стен зала облицовки из яшмы, нашли конкретные участки для их установки на исторические места, а затем приступили к масштабной работе по консервации и реставрации облицовки стен.

Было произведено предварительное обследование стен простукиванием с целью выявления аварийных участков, которые были отмечены скотчем.

Аварийные пластины из яшмы нагревались фенами, затем снимались со стены, выяснялось состояние исторической мастики, при помощи которой пластины из яшмы ранее держались на стене. При хорошем физическом состоянии мастики её снова разогревали, и ставили пластину на место, прижимая ее специальными устройствами до полного остывания и закрепления на стене. Или, в случае плохой адгезии мастики с пластиной,

мастику заменяли на новую, приготовленную по старинным рецептам из тех же составляющих, что и в XVIII веке.

При выполнении этой работы требовалась большая точность, так как надо было установить пластину в плоскости стены, чтобы она стала единым целым и не выходила за пределы, чтобы не нарушились швы. Эта работа требовала много внимания, терпения и физических сил от исполнителей, не говоря уже о том, что всем реставраторам приходилось работать в самых различных (зачастую неудобных) позах.

Утраченные пластины изготавливались по лекалам в мастерской, затем всухую подгонялись по месту, полировались и устанавливались на стены.

В обоих кабинетах сохранилось значительное количество металлического золоченого декора, аналогов для восполнения утраченных фрагментов хватало.

Работы по воссозданию этих деталей были проведены, а исторический декор в виде стилизованных листьев был очищен от грязи и копоти А.Е. Блохиной и Е.А. Кайновым и установлен на свои места. Капители и базы колонн не демонтировались и были вычищены прямо на месте в зале.

Реставрацию подлинных паркетов всех интерьеров второго этажа проводили бригады Н.И. Плоткина (Библиотека, Агатский кабинет, Большой зал, Яшмовый кабинет) и мастера-реставраторы бригады С.В. Комкова (Овальный кабинет и Кабинетце). Особенно трудной была и реставрация паркета в Кабинетце, находившегося до начала работ в весьма удручающем состоянии.

Все виды работ по реставрации произведений из дерева интерьеров второго этажа (наборный паркет, мебель, двери, окна) также выполняла комплексная бригада Н.И. Плоткина: Ф.С. Гребнев, М.А. Птюшкин, М.А. Шевченко, А.С. Шустов, А.В. Щёкин, А.Ю. Фёдоров, М.В. Выборов, А.С. Суров, В.Е. Бежавский под руководством М.И. Григорьева и В.П. Губанова. В Библиотеке, Овальном кабинете и на лестнице реставрацию столярных изделий проводил опытный мастер Веригин В.Н.

Две очень интересные находки ожидали реставраторов при снятии паркета Агатского кабинета в реставрацию: под черным полом были найдены два кусочка (спиля) наборного паркета XVIII века, а так же обнаружены, заложенные в перекрытия глиняные горшки, служившие, видимо, как для улучшения акустики, так и для подогрева пола при помощи теплого воздуха, подававшегося по каналам с первого этажа на второй и сохранявшегося продолжительное время в глиняных горшках.

Наборный паркет, тамбура, откосы, двери и книжные шкафы были также тщательно отреставрированы мастерами реставраторами и установлены на исторические места.

Во всех залах, а особенно в Большом зале, после снятия щитового паркета на реставрацию производилось частичное протезирование балок и настилка чернового пола бригадой реставраторов произведений из дерева ООО «Царскосельская янтарная мастерская». Под руководством Н.И. Плоткина работали как опытные, так и молодые мастера А.С. Шустов, А.В. Щекин, М.А. Птюшкин, Ф.С. Гребнев.

Эта бригада выполняла большое количество самых разнообразных подготовительных работ, без которых не может начаться непосредственно процесс реставрации в интерьерах. Так, например, они принимали участие в вывозе из интерьеров перед началом реставрации большого количества каменных ваз и всей скульптуры. А после снятия щитового паркета им пришлось убрать и вывезти огромное количество строительного мусора, находившегося под паркетом со времен постройки павильона. Тяжесть всех погрузочно-разгрузочных работ при поставках пиломатериалов, необходимых для реставрации и оборудования лесов, также лежала на их плечах.

Рабочая группа реставраторов позолоты: В.А. Егошина, Л.С. Иванова, М.А. Завгородняя, А.Н. Липпонен, И.Ю. Рыбалко, Р.А. Шкаредных, В.В. Финк, Е.Е. Завалова, К.А. Данилова и А.В. Ушакова под руководством художника-реставратора позолоты высшей категории Фомичевой Н. М. выполняла консервацию аварийного состояния отделки в виде декоративной позолоты с помощью современных материалов – полимеров на лепном декоре Агатового, Яшмового, овального кабинетов и Большого зала по разработанной и утвержденной в 2009 году «Методике консервации исторической позолоты в условиях неотопляемого павильона» (авторы: Н.М. Фомичева, А.А. Крылова, В.В. Финк).

В результате тщательного визуального осмотра поверхности декора и фона до начала реставрации выявилось аварийное состояние сохранности отделки в виде декоративной позолоты на всех элементах лепного декора (чешуйки позолоты со связующим висели над поверхностью декора), а также и красочного слоя фоновых частей плафонов и стен.

В 1950-е годы при подготовке павильона к временным выставкам производились работы на участках утрат лепного декора и позолоты бронзовой, масляной и темперной красками во всех залах павильона. Частично позолота была утрачена из-за подсоса влаги, связанного с протечками кровли.

Можно с уверенностью сказать, что дошедшая до наших дней позолота не являлась авторской. Она может быть классифицирована, как историческая. По материалам, применённым на памятнике, можно сказать, что последние масштабные работы проводились в павильоне в середине XIX века.

Толстая проклейка в нижних слоях под грунтом и позолотой указывали на то, что ранее позолота, как и красочный слой фона, были клеевыми. Это и привело в свое время к утрате декоративной отделки в условиях не отапливаемого помещения, и было заменено в XIX веке на более практичное масляное золочение без удаления слоя клея с поверхности лепки.

Вся поверхность гипсового золоченого декора во всех залах была сильно загрязнена въевшимися в поверхность позолоты и гипса грязью, пылью, сажей и копотью, особенно в верхней части, внизу и в углублениях рельефов, где под слоем загрязнений позолота вообще не просматривалась, а грязь выглядела, как войлок.

Состояние отделки было аварийным уже в 1950-е годы, так как места кракелюра и утрат красочного слоя уже тогда были окрашены масляной и бронзовой красками, прямо по разрушенной поверхности отделки зачастую выходящими на фон.

Старые мастера XVIII века использовали разноцветное сусальное золото: зеленое и желтое с разной толщиной листочков.

Необычный технический прием был использован мастерами XIX века в отделке растительного стилизованного орнамента парусов и плафона Агатоваго и Яшмового кабинетов: тонировки масляной краской белого цвета по золоту в углублениях рельефа с целью придания больших объема и выразительности лепному золоченому декору.

В орнаменте тимпанов Агатоваго кабинета был применен другой приём – бликовка золотом (выборочное золочение) по тонированной масляной краской цвета охры поверхности лепки, а на орнаменте в лоджиях Яшмового кабинета ранее были выполнены тонировки масляными красками (охра и сиена) по позолоте жёлтого цвета.

Утраченные фрагменты отделки декора впоследствии или тонировались красками или же золотились с последующей тонировкой реставрационного золота под цвет сохранившегося исторического специальными красителями на натуральной основе по старым технологиям XVIII века.

Фоновые участки плафонов, парусов и тимпанов дошли до нашего времени с серьезными изменениями авторского красочного слоя. На фонах тимпанов три слоя краски, а на плафонах – до пяти слоев. Все верхние слои

масляные, а самый нижний – клеевой. В Овальном кабинете, как исключение: верхний слой был клеевым, а нижний – масляным.

За одну рабочую смену удавалось укрепить и очистить от загрязнений примерно только 2 кв. дм рабочей поверхности.

Рамы к трем медальонам Агатового и восьми медальонам Большого зала, а также на местах значительных утрат на других элементах декора были вызолочены и затонированы под цвет исторического золота.

В результате проведенного комплекса консервационных работ удалось укрепить сохранившуюся часть отделки декора тимпанов, плафона и парусов, удалить сильные стойкие поверхностные загрязнения и поздние закраски.

Несмотря на имевшиеся участки утрат позолоты и фонов, предпринятые реставрационные мероприятия позволили собрать стилизованный растительный орнамент в единое целое.

Особое место в реставрации занимала консервация сохранившихся живописных вставок на плафонах Библиотеки, Агатового и Овального кабинетов и фризах Яшмового и Овального кабинетов, выполненных на плотной бумаге в смешанной технике живописи (масло-темпера).

Свои места на плафоне Агатового кабинета после реставрации заняли пять живописных вставок, отреставрированных в мастерских Государственного Русского музея силами реставраторов живописи Н.И. Русаковой, А.И. Богомоловым, Е.Ю. Шукиной и И.С. Безсолицыным. В Большом зале было отреставрировано 70 живописных вставок, в Овальном кабинете – 105.

Частично сохранившуюся живопись Библиотеки (3 куса синего цвета и 7 обрывков по краям плафона) отреставрировали также в мастерских реставрации живописи ГРМ, а Ф.Ю. Бобров выполнил цветные постеры на недостающие участки по сохранившимся историческим фото.

В самом большой по площади (114 кв. м) интерьере павильона – Большом зале стены выполнены из искусственного мрамора розового цвета, а нижние панели и оконные откосы – из искусственного мрамора зелёного цвета с вкраплениями из натурального мрамора.

Зал украшен колоннами из натурального мрамора серо-розового цвета с коринфскими капителями из белого каррарского мрамора.

В интерьере два каминного белого мрамора: один – итальянской работы, другой – его русская копия. Над каминными резные панно – сюжетные барельефы из белого мрамора.

Скульптура белого мрамора – 8 женских фигур с ветвями из листьев лавра и дуба выполняют роль светильников.

Потолок купольной формы, трехчастный, сводчатый, кессонированный. Он богато декорирован золоченой лепкой в виде порезок из листьев и орнамента «плетенка», разделяющих композиции горельефов и живописные вставки.

Все виды декора зала были сильно загрязнены. Эти загрязнения бытового плана, а вот утраты декора и нарушения его целостности на прямую связаны не только с естественным старением памятника, но до сих пор сохранили на себе следы войны: реставраторами были обнаружены следы от выстрелов из автоматического оружия как на лепном декоре, так и на живописи. Некоторые живописные вставки были даже уничтожены полностью или частично.

Сильно пострадал лепной золочёный декор южной стены от протечек, явившихся следствием нарушения кровли от бомбежек во время войны.

Декоративной отделкой трёхчастного плафона Большого зала является сочетание лепного золоченого декора крестовых сводов с кессонами шестиугольной и прямоугольной формы, в которых чередуются 70 живописных вставок и 140 горельефов с двухцветной вышпаровкой (окраской) фонов бледно-розового и голубовато-зелёного цветов.

По центру лепного золоченого декора расположен орнамент «плетёнка». Вокруг живописных и орнаментальных вставок – порезки из стилизованных листьев, а сами вставки обрамлены гладкими платиками вогнутой формы.

«Плетенка» и платики вызолочены золотом желтого цвета, а порезка из стилизованных листьев – золотом с зеленоватым оттенком. Этот прием создает впечатление глубины рельефа, подчёркивает и выделяет каждый из видов элементов декора.

На стенах находятся 4 однофигурных и 4 многофигурных горельефа в круглых рельефных лепных некогда золочёных (позже забронзированных) рамах, расположенных над всеми дверями, каминами и окнами зала.

Особенно выделялись три большие утраты лепного декора со всеми видами отделки в районах протечек: на южной стороне сводов слева от центральной двери в ротонду, в двух правых углах на своде (с юга и запада), сопряженных со стеной Яшмового кабинета. Значительная утрата лепного декора была в центре третьей части свода (у стены, со стороны Яшмового кабинета).

Несмотря на то, что во всех интерьерах позолота выполнена с применением масляного связующего, ее состояние во всех залах и даже их частях залов различное и требовала индивидуального подхода.

Следует отметить тот факт, что рельефные композиции и рамы медальонов неоднократно подвергались частичным ремонтам: воссоздавались утраченные в годы ВОВ части основы из гипса, перекрашивались и подкрашивались места аварийного состояния красочного слоя. По этой причине окрасочные слои на разных композициях неоднородны по цвету, количеству слоёв и качеству, а фоновые участки также окрашены ранее разными красками и в наше время имели на большинстве композиций серый цвет с зеленоватым оттенком. Однако, кроме того, на рельефах медальона западной стены, медальонов № 1 и №2 южной стены, медальонов №2 и №3 северной стены были использованы краски голубоватого оттенка; а на медальоне западной стены применялись, кроме того, покровные лаки, как на рельефах, так и на фоновых участках. Адгезия позолоты и основной лепного декора была сильно нарушена.

При визуальном осмотре памятника перед реставрацией были выявлены многочисленные поновления и вмешательства в памятник не всегда профессиональные по объективным причинам. В послевоенные годы не было достаточного количества и качества строительных и реставрационных материалов (как в наше время), пригодных для реставрации, да и опыта еще у мастеров было маловато, а уж про деньги и вообще говорить не приходится. Не до того было в 1950-е годы. Хорошо то, что удалось хоть как-то залатать следы войны, придав памятнику экспозиционный вид, и ввести его в эксплуатацию в то время, когда ещё не был решён вопрос о восстановлении Екатерининского дворца и других пригородных дворцов.

Реставрацию мраморной скульптуры и каминов в Большом зале выполнял мастер-реставратор, резчик по камню А. Б. Шишков. Ему предстояло очистить от вековой грязи, пыли и копоти шесть скульптур из белого мрамора и вернуть им былую красоту этого чудесного камня. Две фигуры были ранее уже отреставрированы умелыми руками мастера.

Стены из искусственного мрамора были очень загрязнены и имели многочисленные трещины, разрывы, утраты и деформации, связанные с сотрясанием здания и подвижками фундамента во время бомбёжек в годы ВОВ и оккупации города Пушкина в 1941-1944 годах.

В Большом зале работали мастера по реставрации натурального и искусственного мрамора: А.В. Михайлов, М.Ю. Емельянов, А.С. Зильник, А.А.

Крючков, Д.Ю. Миронов, С.А. Дружкин, В.Н. Дмитриев, В.В. Кирнаге, С.П. Казан, И.В. Пахомов, которые с большой осторожностью и тщательностью произвели укрепление стен, облицованных искусственным мрамором, методом инъекции по трещинам и разрывам основы специальными составами, произвели заделку и тонировку трещин, уложили на место деформированные участки и очистили всю поверхность стен от загрязнений, а затем выполнили полировку поверхности по старым технологиям XVIII века.

Мастера по реставрации натурального мрамора восполнили утраченные фрагменты в камне заменителе, очистили от грязи и копоти подлинный мрамор колонн, карнизов, плинтусов и наличников оконных и дверных проёмов в зале.

Реставраторы-краснодеревцы выполняли реставрацию межкомнатных инкрустированных дверей, ведущих в Агатовый, Яшмовый кабинеты и наружных дверей на Ротонду в специально оборудованных мастерских.

После реставрации вернулся в зал и щитовой инкрустированный паркет, на одном из щитов которого все же был оставлен след от пожара.

Плафон Яшмового кабинета имеет трехчастную сложную форму.

Центральная часть представляет собой купол круглой формы с глубокими ступенчатыми кессонами, декорированными лепными золочёными розетками в виде стилизованных цветов различной формы и размера, и лепным золочёным орнаментом в виде «цепочки» вокруг них с вышпаровкой фонов краской белого цвета, а на фонах кессонов – красного цвета.

В основании купола фигурный карниз, состоящий из трех рядов золоченого орнамента, сочетающегося с вышпаровкой фонов масляной краской белого цвета.

Основа из гипса в этом зале находилась в аварийном состоянии. Это самый северный никогда не прогреваемый солнцем зал со сложным климатом.

Северная и южная части плафона – лоджии имеют форму арок с прямоугольными по форме кессонами (по 30 штук в каждой), в которых расположены в шахматном порядке лепные золоченые розетки стилизованного растительного орнамента, обрамленные тремя рядами золоченых порезок. Кессоны разделены золочёным орнаментом «сложная цепочка» с вышпаровкой фонов краской «красного» цвета, а фон в кессонах окрашен краской зеленого цвета в виде разделки под Калканскую яшму, присутствующую в облицовке стен данного интерьера.

На 4-х парусах под купольной частью и карнизом горельефные изображения женских фигур в античных одеждах (по одной на каждом парусе).

Фона вокруг горельефов окрашены краской, по цвету напоминающему цвета облицовки стен яшмой.

Гладкий фриз, отделяющий карниз от облицовки стен, в 1950-е годы был окрашен краской грязно-зеленого цвета. Имевшиеся в фондах малочисленные фрагменты живописного фриза после реставрации заняли свои законные места.

В западной части купола большая утрата лепного декора со всеми видами отделки, образовавшаяся в результате выстрелов из автоматического оружия и впоследствии длительного воздействия влаги на декор от протечки с кровли.

На местах утрат основы была вставлена смятая в виде комков грубая бумага крафт, разрисованная бронзовыми красками под утраченный орнамент порезок и цветов в кессонах, после удаления которой обнажилась дранка, прибитая к каркасу купола зала.

В северной лоджии на потолке с декоративными кессонами имелась утрата 1 розетки, а в южной арке было утрачено 13 розеток полностью и одна – на 50%. На местах утрат 10-ти розеток в 1950-е годы выполнена имитация лепки в виде росписи по картону в технике гризайль.

На парусах полностью утрачена позолота на трех изображениях женских фигур (одна на восточной стене справа от двери, а вторая – на западной стене слева от окна), а на одной сохранилась со значительными утратами. Места утрат позолоты неравномерно были закрашены бронзовой краской.

Фон на парусах имел искажение авторской окраски, так как поверхности небрежно окрашены краской красно-сиреневого цвета с разводами. Красочный слой потерял связь с основой: шелушился, местами осыпался до основы. Адгезия сохранившейся позолоты с основой была нарушена и состояние позолоты на всех декоративных элементах зала было аварийным. Искажена окраска фоновых поверхностей всей отделки декора, состояние окрасочных слоев – аварийное. На поверхности всех видов декоративной отделки имелись сильные стойкие поверхностные загрязнения.

В Яшмовом кабинете мастерами всех специальностей была проведена комплексная реставрация всех видов декора и его отделки согласно методикам.

Сложной была работа штукатура. Ему пришлось восстанавливать многоступенчатые кессоны на утраченных участках круглого купола на отвесной поверхности с обратным уклоном, фиксируя раствор специально изготовленными приспособлениями и подпорками на каждом участке.

Многодельной и трудной оказалась работа лепщиков Н.П. Бурловой и Ю.П. Тимофеевой. Для восполнения утраченных фрагментов и их частичных

утрат пришлось изготовить более 80 различных форм, отлить множество погонных метров плетенок и порезок и установить их так же на воссозданных штукатуром отвесных участках.

Вся эта работа велась с индивидуальным подбором фрагментов и деталей конкретно по месту утрат, с соблюдением размеров и направления в виде спирально закрученного орнамента, уменьшающегося по мере подъёма к центру купола. Все соединения отлитых деталей производились вручную с особой тщательностью и аккуратностью. Мелкие утраты основы из гипса подмазывались по месту, согласно сохранившимся аналогам на соседних участках.

Реставраторам позолоты тоже этот зал достался нелегко. Насыщенность орнамента большая, основа в аварийном состоянии, позолота тонкая и без подложки, толщина загрязнений на поверхности позолоты и окраске фона была настолько сильной, что во время проведения расчисток от загрязнений все с удивлением увидели, что фона купола, оказывается, белого цвета, а не грязно-серого, как было до реставрации.

Во время работ по расчисткам поверхности от поздних наслоений на трех парусах были обнаружены следы золота на фонах.

Реставраторы очень осторожно провели расчистку глазными скальпелями всухую и в результате увидели в верхней правой части 4-го паруса фрагментарно сохранившийся веночек и гирлянду из стилизованных листьев лавра, выполненные на окрашенной масляной краской терракотового цвета поверхности паруса зелёным золотом. В нижней части паруса был виден след от банта, завершавшего композицию из венка и двух симметричных гирлянд.

К сожалению, не удалось обнаружить какого-то конкретного участка золочения на других парусах, так как в 1950-е годы при проведении ремонтных работ на аварийных участках фона парусов была заменена разрушенная в годы войны историческая штукатурка.

Наборный паркет сняли для реставрации после того, как была произведена консервация позолоты на трёхчастном плафоне и укрепление и реставрация яшмовых пластин на стенах в январе 2013 года.

После реставрации в мастерских паркет вернулся в зал в середине лета 2013 года. В это же время были установлены ранее утраченные воссозданные металлические золоченые рамки в простенках, в которых ранее располагались утраченные золоченые гальваническим способом металлические рельефы в виде женских фигур.

Овальный кабинет имеет купол овальной формы с кессонами, в которых пятью рядами расположены живописные вставки, обрамленные золочёными рамками трехгранной формы простого профиля и шестигранными рамками с профилями и порезками с вышпаровкой краской белого цвета между золочеными профилями. В центре купола – гипсовая овальная рама с утраченной живописной вставкой.

Под куполом расположен золоченый двухцветным золотом сложно-орнаментальный карниз с вышпаровкой белой краской на фонах.

На стенах в 4-х простенках на окрашенном тремя светлыми розово-бежевыми колерами поле тонкие ажурные лепные ранее золочёные рамы со стилизованными листьями, с более насыщенным орнаментом из мелких виноградных листьев в верхней полукруглой части. В центре каждой рамы живописная вставка в тонкой лепной золочёной рамочке.

В зале были очевидны многочисленные дефекты декора и искажения исторической отделки.

На верхней купольной части плафона имелись значительная утрата основы купола вместе с декором и всеми видами его отделки, значительные участки утрат и шелушения красочного слоя купола от протечки в северной его части.

На карнизе имелись лишь локальные утраты лепки и позолоты. Отделка карниза сохранилась в зале лучше, чем на других деталях декора.

Рамы на стенах, так называемые зеркала, имели значительные утраты основы и ещё более значительные утраты отделки в виде позолоты, представшей перед реставраторами в распыленном виде (следовые остатки), особенно в нижней и средней частях рам и сплошь покрашенными бронзовой краской, неравномерной по толщине. Бронзовая краска сильно окислилась от времени.

Окраска стен также находилась в аварийном состоянии: на значительной по площади поверхности шелушение и отставание красочного слоя от основы стен, утраты и осыпи красочного слоя были многочисленны.

Состояние сохранности декоративной отделки зала: лепного декора рам, декоративной позолоты, деталей декора купола, части карниза и окрасочного слоя фонов можно было оценить как аварийное.

Этот зал оказался самым многодельным по набору работ из всех ранее отреставрированных залов.

На плафоне были демонтированы для реставрации в условиях мастерской сохранившиеся живописные вставки из шестиугольных кессонов и

значительно сохранившаяся живопись фриза, а также две живописные вставки из двух простенков, живопись в одном простенке была утрачена полностью, а ещё в одном простенке её фрагмент был обнаружен при расчистке красочного слоя только летом 2013 года реставратором Н.М. Фомичевой.

Штукатур К.А. Пономарев восстановил утраченный фрагмент в центре плафона, который образовался в годы Великой Отечественной войны в результате попадания в купол зала осколка снаряда.

На деревянный каркас купола он прибил дранку, затем войлок, на который нанес штукатурный слой с учетом воссоздания кессонов, а после этого была отреставрирована утраченная декоративная лепка в виде шестиугольных и треугольных рамок для обрамления живописных вставок.

Лепщики Н.П. Бурлова и Ю.П. Тимофеева отреставрировали и воссоздали утраченный лепной декор купольной части, после чего он был вызолочен, и реставрационная позолота была затонирована под цвет исторической, сохранившейся на куполе.

Реставрацию живописи на штукатурном слое, расположенную в 2000-х треугольных рамках, выполнили художники О.А. Коршиков, В.В. Александров и Н.М. Фомичева. Ими были удалены поздние записи коричневого цвета на фонах, которые после расчистки оказались голубого цвета.

Фон купола был окрашен матовой масляной краской согласно выявленному при проведении расчисток розовому цвету за два раза.

Работа по удалению поздних красочных слоев на стенах выполнялась методом сухой расчистки скальпелями вручную по двум причинам: аварийное состояние обоих красочных слоёв сделало применение растворителей невозможным, тем более что верхний красочный слой был клеевым, под ним деструктированный масляный слой, нанесенный на гипсовую затирку. Все эти особенности не позволяли применять жидкости, в том числе и воду, для снятия клеевой краски.

После проведения расчисток красочных слоев вся поверхность зеркал была окрашена за два раза матовым масляным колером бежевого цвета в нишах и внешних участках зеркал, розово бежевого цвета внутри зеркал и на нижних панелях между карнизами и плинтусами, а между лепным орнаментом на зеркалах – краской брусничного цвета, согласно колерам, обнаруженным при расчистках поверхности зеркал в разных частях зала и подтвержденных лабораторными исследованиями, выполненными Е. Саватеевой и Н.И. Бревдо.

Все деревянные изделия: наличники, плинтуса и карнизы нижней части зеркал окрашены матовой краской белого цвета в тон белого мрамора камина, фона карниза и фона купола в кессонах.

Позолота на лепном орнаменте зеркал законсервирована, очищена от бронзовых закрасок и поверхностных загрязнений бытового плана, гипсовая основа укреплена специальным грунтом-порозаполнителем фирмы Rolco за два-три раза и вызолочена золотом жёлтого и зелёного цвета с последующим многослойным тонированием цветным матовым раствором с натуральными красителями под цвет исторической позолоты, сохранившейся на верхней части зеркал, карнизе и куполе зала.

Камнерезы А.Ф. Соловьёв, Ю.А. Молчанов и О.А. Коршиков. Занимались реставрацией каминов: сначала в Агатовом, потом в Яшмовом, в Кабинетце и, сложного по отделке уникального камина из белого мрамора, декорированного цветными мастиками, в Овальном кабинетах.

Сначала мастера отмыли каминны от грязи и копоти с помощью детского мыла и нейтрального моющего средства «Прогресс», затем укрепили деструктированный мрамор специальным камнеукрепителем и восполнили в камнезаменителе утраченные фрагменты мрамора в виде порезок, отбитых углов и мелких сколов.

Внутри каминов кирпичная кладка была ранее зацементирована. Реставраторы сбили этот слой, привели в порядок кладку и окрасили её матовой краской в цвет кирпича, так как на кирпичах кладки был значительный налет сажи и копоти, въевшихся в пористую поверхность кладки в годы войны, когда камин пытались растопить прямо в зале, что не было предусмотрено, так как все каминны второго этажа были чисто декоративными, а тёплый воздух ранее подавался в помещения через воздуховоды с первого этажа, где находились и топились печи.

Немало хлопот доставили расчистка и окраска купола, фриза и стен этого помещения, но реставраторы Н.П. Бурлова, Ю.П. Тимофеева, О.А. Коршиков, В.В. Александров, В.Б. Мясников, О.А. Мурашев, Р.Л. Воеводов, Н.Ю. Баранчев, К.Г. Макаров, Н.В. Мазур, К.К. Иванов, В.Д. Новиков, Е.А. Кайнов и Н.М. Фомичёва справились и с этой задачей.

Кабинетec – небольшой по площади и скромный по отделке по сравнению с другими интерьерами павильона зал был заключительным в списке залов второго этажа.

Несколько видов работ были выполнены: расчистка плафона от поздних окрасок, реставрация и укрепление гипсового декора плафона, реставрация

камина, паркета, дверей и окон, а также штукатурные работы, окраска плафона и стен зала утвержденными колерами масляной матовой краской.

Эта многотрудная работа по реставрации подлинных интерьеров XVIII века полностью была успешно завершена в августе 2013 года благодаря стараниям и мастерству всех участников процесса.

Спустя год, в 2014 году, работа коллектива реставраторов «Царскосельской янтарной мастерской» получила высокую оценку европейского сообщества за сохранение культурного наследия России.

Наш коллектив получил заслуженную награду: медаль EUROPA-NOSTRO. AWARD. Это была вторая награда русских реставраторов за всё время существования этой международной организации.

Заключение

В творчестве Чарлза Камерона, созданный им ансамбль в Царском Селе: «Холодной бани» и «Камероновой галереи», Пандуса и Висячего сада, а также Фрейлинского сада, стал примером того, как иноземный талантливый архитектор сумел воплотить желание Заказчицы такого высокого ранга, каким обладала Екатерина Великая, и осуществил её мечту так, как она этого хотела. И всё это при том, что не всем его проектам удалось появиться на свет по разным объективным причинам.

Камерон своим творением создал замечательный образец классической архитектуры на русской почве, применил ранее не использованные местные материалы, как для строительства, так и для внутренней отделки помещений.

Он показал себя многогранным талантливым творцом, которому подвластно многое. Ему удалось создать гармоничный по своей сути ансамбль архитектурных сооружений, увязать его с окружающим ландшафтом и рельефом местности, связать с другими ранее созданными произведениями других архитекторов, не умаляя их значения и не возвышаясь одновременно над ними, и сделать всё это мастерски, блестяще.

Ему удалось в полной мере создать миниатюрную форму архитектурного сооружения, ансамбля, используя богатейший исторический материал мировой культуры, накопленный им за годы зарисовок на раскопках в Риме. Он обобщил и корректно стилизовал этот материал, чем и заслужил по праву имя выдающегося русского архитектора.

О Камероне можно прочитать теперь в разных книгах, но, увидев его творение наяву, можно только восхищаться и наслаждаться рукотворной красотой, осуществить которую ему помогли сотни малоизвестных или вовсе

неизвестных нам русских крепостных мастеров разных специальностей. Это – наше великое наследие, которое необходимо беречь и хранить для последующих поколений как образец трудолюбия русских мастеров и красоты природных богатств Урала и Алтая в виде поделочного камня: Калканской, Кушкульдинской, Уразовской яшм.

Отделка интерьеров второго этажа природным камнем, её консервация и реставрация, проведённая профессионально по специально составленным индивидуальным методикам, может быть полезна реставраторам мирового сообщества, занимающихся отделкой произведений ДПИ натуральным камнем и их реставрацией.

Список источников информации:

- Воронов, М.Г., Ходасевич Г.Д. (1990). *Ансамбль Камерона в Царском Селе*. Ленинград.
- Казмян, Д.А. (1987). *Чарльз Камерон*. Ленинград.
- Камерон, Ч. (1939). *Термы римлян, их описание и изображение вместе с неисправленными и дополненными реставрациями Палладио, чему предпосылается вводное предисловие, указывающее на природу настоящего труда, а также рассуждение о состоянии искусство на протяжении различных периодов Римской империи*. Москва: Изд-во Всес. акад. архитектуры.
- Лансаре, Н.П., Голлербах, Э., Талепоровский, В., Лукомский Г., Стебницкий, Г. (1924). *Чарльз Камерон*. Москва, Петроград.
- Талепоровский, В.Н. (1939). *Чарльз Камерон*. Москва.

Приложения



Илл. 1. Северный и западный фасады павильона «Холодная баня» со скульптурой в нишах на втором этаже.



Илл. 2. Вид на «Холодную баню» со стороны Фрейлинского сада



Илл. 3. Южный фасад «Холодной бани» со стороны Висячего сада



Илл. 4. Арочные проёмы и своды под Висячим садом



Илл. 5. Камеронова галерея. Южный фасад



Илл. 6. Лестница «Камероновой галереи» со скульптурами Геркулеса и Флоры



Илл. 7. Бюсты мыслителей и философов древности на открытой галерее



Илл. 8. Здание Камероновой галереи со стороны Фрейлинского садика

Интерьеры 1-го этажа



Илл. 9. Вестибюль – раздевалка



Илл. 10-11. Ванная комната с камином



Илл. 12. Центральный зал с бассейном
(бассейн не отреставрирован)

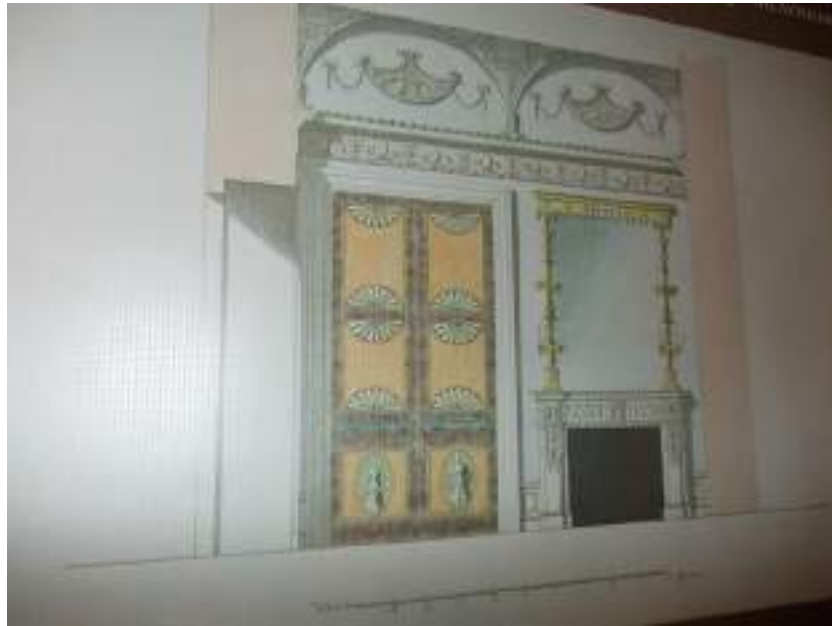


Илл. 13. Отдыхательная комната с камином



Илл. 14-15. Лестница на второй этаж. Перила верхней площадки

Интерьеры 2-го этажа



Илл. 16. Проект западной стены Библиотеки Ч. Камерона с камином на месте книжного шкафа



Илл. 17-18. Интерьер Библиотеки. Западная стена. Книжный шкаф на месте нереализованного камина до и после реставрации. 2009-2010 годы



Илл. 19-20. Плафон библиотеки до реставрации. 2009 год. Плафон библиотеки после реставрации. 2010 год



Илл. 21-22. Агатовый кабинет до и после консервации и реставрации. 2009-2010 годы



Илл. 23-24. Плафон Агатowego кабинета до и после консервации и реставрации позолоты и живописи. 2009-2010 год



Илл. 25. Агатовый кабинет. Фрагмент яшмовой облицовки западной стены у камина с «маской Мефистофеля». 2010 год.



Илл. 26-27. Фрагмент южной стены Большого зала Агатовых комнат до и после консервации и реставрации всех видов отделки. 2009-2012 годы



Илл. 28. Большой зал – Сферистерий после реставрации



Илл. 29. Камин и светильники после реставрации. 2012 год



Илл. 30-31. Проекты Ч. Камерона. Яшмовый кабинет. слева – реализованный, справа – не реализованный



Илл. 32-33. Яшмовый кабинет (юго-восточный угол) до и после реставрации. 2009-2012 годы



Илл. 34-35. Фрагмент центрального плафона купольной части яшмового кабинета до и после консервации реставрации. 2009-2012 годы



Илл. 36-37. Яшмовый кабинет. Северо-западный парус до реставрации. Парус в процессе удаления поздних красочных слоёв на фоне



Илл. 38-39. Консервации и реставрации штукатурного слоя фона, лепного декора с позолотой и окраской фона с сохранением girlyandy, выявленной после удаления поздних слоёв краски на северо-западном парусе свода купола. 2011-2012 годы



Илл. 40-41. Простенок Овального кабинета с камином до и после консервации и реставрации. 2011-2012 годы



Илл. 42-43. Овальнй кабинет. Фрагмент карниза после консервации и реставрации с выявленным после удаления загрязнений цветным золотом жёлтого и зелёного цветов. 2011 год



Илл. 44-45. Овальный кабинет. Пробоина в купольной части со времён войны 1941-1944 годов. Заделка пробоины лагами из древесины сосны и обшивка дранкой перед нанесением штукатурного слоя грубой фракции и гипсовой затиркой. 2012 год



Илл. 46-47. Овальный кабинет. Воссоздание утраты штукатурного слоя плафона, лепного декора с позолотой и живописными вставками в кессонах. 2012 год



Илл. 48-49. Кабинет. Камин до и после консервации и реставрации. 2012-2013 годы



Илл. 50-51. Плафон Кабинетца до и после консервации и реставрации. 2012-2013 годы



Илл. 52. Паркет Кабинетца до реставрации.
2009 год

Илл. 53. Паркет Кабинетца после
реставрации. 2013 год



Lydia S. Baibekova

Restorer of works of applied art
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
E-mail: semperspero@yandex.ru

Conservation and restoration of the memorial monument to A.A. Goryainov (1795-1813) in the Necropolis of the 18th century Alexander Nevsky Lavra (in Russian)

Annotation:

Memorial monuments are a kind of art that follows its canons and forms, having its own ways of artistic plastic expression. It is tombstones that form the aesthetic appeal of necropolises. This article describes the issues of attribution, conservation and restoration of the memorial monument to Alexander Goryainov (1795-1813) in the Necropolis of the 18th century Alexander Nevsky Lavra. Each sculpture is a unique source of information about a bygone era, often without analogues, and at the same time – an integral part of our present, forming the modern appearance of urban space and its aesthetic appeal. Conservation and restoration of outdoor sculptures is one of the main tasks of preserving the cultural heritage of St Petersburg. The author concludes that it is not yet possible to stop the further destruction of the stone and the only thing that is possible is to try to slow down its destruction.

Keyword:

restoration of sculpture, conservation, the necropolis of Alexander Nevsky Lavra, St Petersburg.

Лидия Шамильевна Байбекова

Реставратор произведений ДПИ, исследователь
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: semperspero@yandex.ru

Консервация и реставрация мемориального памятника А.А. Горьяйнову (1795-1813 гг.) в Некрополе XVIII в. Александро-Невской Лавры

Аннотация:

Мемориальные памятники представляют собой вид искусства, следующий своим канонам и формам, имеющий свои способы художественного пластического выражения. Именно надгробные памятники формируют эстетическую привлекательность некрополей. Данная статья описывает вопросы атрибуции, консервации и реставрации мемориального памятника Горьяйнову Александру Алексеевичу (1795-1813 гг.) в Некрополе XVIII Александро-Невской Лавры. Каждая скульптура – уникальный источник информации об ушедшей эпохе, зачастую не имеющий аналогов, и в то же время – неотъемлемая часть нашего настоящего, формирующая современный облик городского пространства и его

эстетическую привлекательность. Консервация и реставрация скульптуры, экспонируемой на открытом воздухе – одна из главных задач сохранения культурного наследия Санкт-Петербурга. Автор делает заключение, что остановить дальнейшее разрушение камня пока не представляется возможным и единственное, что возможно постараться замедлить его разрушение.

Ключевые слова:

реставрация скульптуры, консервация, некрополь, Александро-Невская Лавра, Санкт-Петербург.

Введение

Мемориальные памятники представляют собой вид искусства, следующий своим канонам и формам, имеющий свои способы художественного пластического выражения. Именно надгробные памятники формируют эстетическую привлекательность некрополей.

Мемориальный памятник – это не только материальный предмет исторической ценности, представляющий собой ценный источник информации, очень часто недостаточно изученный. Надгробный памятник несет в себе сведения о вкусах и настроениях эпохи, о заказчике, о самом погребенном, а также о скульпторе (если скульптор известен), создавшем памятник.

Основная сложность работы с мемориальными памятниками состоит в том, что находятся они на открытом воздухе, что негативно сказывается на их состоянии. На надгробные памятники воздействует целый ряд факторов: температурные колебания, практически постоянная для Санкт-Петербурга высокая влажность, а также атмосферные загрязнения. Пыль, различные реагенты, микроорганизмы вместе с влагой проникают вглубь каменной поверхности.

Многие памятники, формирующие облик некрополей под открытым небом, не имеют аналогов и копий. Также памятники находятся в аварийном состоянии, им требуется регулярная реставрация. Подход к работе с надгробными памятниками должен быть комплексным и включать в себя не только разработку методик реставрационного вмешательства, но и проведение исторических и искусствоведческих исследований.

Изучение исторических кладбищ и мемориальных памятников ведется достаточно давно, и данное исследование опирается на информацию из нижеуказанных трудов.

В книге Ю.М. Пирютко и А.В. Кобак «Исторические кладбища Санкт-Петербурга» рассказывается об истории кладбищ г. Санкт-Петербурга как существующих, так и разрушенных.

В труде «Русская мемориальная скульптура» В.В. Ермонской, Г.Д. Нетунахиной, Т.Ф. Поповой собран и изучен материал о русском художественном надгробии, в том числе и в период конца XVIII – начала XIX веков на примере памятников некрополя Александр-Невской Лавры.

В работе Акимова П.А. «Русское надгробие XVIII – первой половины XIX века: идея жизни и смерти в пластическом воплощении и эпитафии» представлена информация об искусстве мемориальной скульптуры и массовых надгробий. Также дана исчерпывающая информация о литературном жанре «эпитафия», сопутствующем этим погребениям.

В труде О.Р. Фреймана «Пажи за 185 лет: биографии и портреты бывших пажей с 1711 по 1896 г.» представлены сведения по годам обо всех пажах, поступивших на службу ко двору в указанный в названии период. В поисках сведений о А.А. Горяйнове этот труд был первым.

В словаре С.В. Волкова «Высшее чиновничество Российской империи» представлен список российского высшего чиновничества с начала XVIII века до 1917 года. Информация из данного труда была использована для поиска основных данных о А.А. Горяйнове, его возможных родственниках.

«Реставрация скульптуры из камня: Методические указания» А.С. Антоняна и «Основы практической консервации памятников из камня» С.Б. Щигорца, Д.Ю. Власова представляют собой методические рекомендации художникам-реставраторам, искусствоведам и музейным хранителям при работе с памятниками из камня.

Основополагающий труд Никитина М.К., Мельниковой Е.П. «Химия в реставрации» является обобщением опыта применения различных химических материалов в практике реставрации памятников истории, культуры и музейных экспонатов. В главе, посвященной реставрации предметов из камня, приведены практические советы по консервации и реставрации, а также рецепты составов для удаления загрязнений, укрепления структуры камня, гидрофобизации.

В книге «Памятники музейных Некрополей Санкт-Петербурга: бытование, материалы, диагностика сохранности» Е.В. Абакумова, А.Д. Власова, Д.Ю. Власова, Н.Н. Ефремовой, В.М. Желудевой, М.С. Зеленской, О.В. Франк-Каменецкой обобщены результаты многолетнего масштабного мониторинга состояния памятников Некрополей Государственного музея городской скульптуры и окружающей среды (воздух, почва, растительность). В мониторинге принимали участие музейные сотрудники, учёные Санкт-Петербурга, студенты и аспиранты СПбГУ и РГПУ им. А.И. Герцена. На основе полученных результатов предложена стратегия сохранения художественного камня и практические рекомендации.

Целью исследования была консервация и реставрация мемориального памятника Горяйнову Александру Алексеевичу (1795-1813 гг.) в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры.

Из поставленной цели были сформулированы задачи:

- представить атрибуцию надгробного памятника А.А. Горяйнову (1795-1813 гг.);
- уточнить биографическую справку погребенного;
- определить методику консервации и реставрации памятника из камня, находящихся на открытом воздухе;
- провести консервационные и реставрационные работы мемориального памятника.

1. История предмета реставрации

Памятник, которому посвящено данное исследование, был создан для могилы пажа Александра Алексеевича Горяйнова (1795-1813 гг.), расположенной в Некрополе XVIII века – историческом кладбище при монастырском комплексе Александро-Невской Лавры г. Санкт-Петербурга (илл. 1-2). На данный момент Некрополь XVIII века является частью Государственного музея городской скульптуры. Паж Александр Горяйнов происходил из семьи Горяйнова Алексея Алексеевича (1752/54-1826 гг.), дворянина Ярославской губернии (Волков, 2016), служившего председателем Ярославской палаты суда и расправы, а с 1798 года – Ярославским вице-губернатором. Спустя два года получил должность губернатора Вологды и трудился на этом посту вплоть до 1806 года. Супругой его была Матрена Ивановна Малыгина (1763-1838 гг.), с которой у них был счастливый

многолетний брак, среди которых был и сын Александр 1795 года рождения. В труде О.Р. Фреймана среди пажей 1812 года есть краткая справка: «Горяинов, Александр Алексеевич, – в прапорщики Гренадерского графа Аракчеева полка, д.ст.сов., Камергер Двора Е.И.В.» (Фрейман, 1894-1897). По сведениям из архива Государственного музея городской скульптуры, памятник погребению пажа был сооружен неизвестным мастером в 1810-1820-х годах. Внешне представляет собой усеченную колонну на прямоугольном постаменте, увенчанную светильником. Цоколь постамента сооружён из известняковых плит, средняя часть постамента из плит белого мрамора, карниз и база колонны известняковые. Сама колонна из серого, а светильник из белого мрамора, памятник окружен решеткой, тесно примыкающей к памятнику.

На мраморных досках постамента мы можем видеть следующие надписи (илл. 3): «Здесь погребено тело двора / Его Императорского Величества пажа / Александра Александровича / Горяйнова / родился 1795 года Октя / бря 21 дня скончался 1813 / году февраля 22 дня / жизнь его продолжалась 17 летъ / 4 месяца». И на другой доске можно видеть эпитафию: «Любезный сынъ отрада дней моихъ / Едва расцвелъ и умираетъ / А мать несчастная живетъ / Слезами камень омываетъ / Покоя на земле не ждетъ».

В реставрационном задании объект обозначен как «ваза-светильник», а также «урна» – объект исключительно простых, геометрических форм, без каких-либо украшений, если не считать утерянного навершия-«пламени». В некрополях Александро-Невской Лавры представлено богатое разнообразие таких ваз – символических вместилищ пепла. Они могут быть украшены драпировками, листовыми гирляндами, венками, с ручками или без них, в нишах, на пьедесталах или на плоском плинте прямо на земле. Также компонентом вазы или урны может быть светильник, как в нашем случае. Очень частым завершающим элементом на памятниках такого типа можно видеть «пламя», представляющее собой небольшую шишку-навершие. Как правило, навершие такого типа выполнено из мрамора, но может быть и отлито из металла и позолочено.

Первая плановая реставрация, о которой сохранилась информация, была произведена в 1979-1980 годах. Сведения о ней можно получить из архивных материалов Государственного музея городской скульптуры – в частности, из планового задания к реставрации надгробия от 1979 года. В ходе реставрационных работ памятник был выровнен, поверхностные загрязнения

были удалены. Верхняя часть памятника (от базы колонны до вазы-светильника включительно) была перебрана и собрана на центральный металлический крепеж. Крепеж установили, залив его свинцом по всей высоте колонны, что впоследствии составило одну из проблем для проведения последующих реставрационных работ. Трещины и сколы были замастикованы эпоксидной смолой, а мраморные доски с именем погребенного, датами его жизни и погребительной эпитафией были заменены копиями, с последующим помещением оригиналов в фонд Государственного музея городской скульптуры. В ходе проведения консервационных и реставрационных работ была обнаружена ошибка, допущенная мастерами при создании копий мраморных досок, а именно: неверно указано отчество погребенного, «Александрович» вместо «Алексеевич».

2. Состояние предмета реставрации

Надгробие поступило в мастерскую реставрации предметов ДПИ СПбИИР 1 ноября 2018 года. Колонна и ваза-светильник поступили в следующем состоянии (илл. 4-8):

- объект сильно загрязнён;
- на полусфере и ножке наблюдаются следы биопоражений;
- навершие-«пламя» отсутствует;
- на нижней половине вазы-светильника (в форме полусферы) наблюдаются глубокая вертикальная трещина, полностью расколовшая полусферу и отслаивающиеся потемневшие мастиковки из эпоксидной смолы;
- трещины на ножке и подставке.

Постамент на месте постоянной экспозиции находился в следующем состоянии (илл. 9-10):

- общее загрязнение и выветривание камня;
- на доске с эпитафией трещина в левом верхнем углу;
- отслоение старых мастиковок.

3. Реставрационные работы

Работы разделили на два этапа: в мастерской и непосредственно на месте постоянной экспозиции объекта. В ходе работ в мастерской были выполнены следующие шаги:

1. Сухая очистка камня от легкоудаляемых загрязнений.

2. Разбор конструкции. На данном этапе необходимо было снять с центрального железного штыря ножку вазы-светильника и поставку-плинт под светильник, крепящуюся непосредственно к колонне. Все детали конструкции держались на центральном штыре, как пирамидка, некоторые были соединены между собой эпоксидной смолой. В ходе разбора некоторые детали разделились на части по уже имевшимся глубоким трещинам (полусфера светильника, ножка вазы-светильника, подставка-плинт под вазу-светильник).

3. Удаление всех видов загрязнений.

3.1 Промывка всей поверхности водным раствором. Для этого этапа были применены вода и *PLAV LEM-3 BELLINZONI*, щётки мягкой и средней степени жесткости. Процесс промывки был произведён трижды, пока вода в процессе не стала оставаться прозрачной. Жёсткость щёток подбиралась в зависимости от состояния деталей объекта. Полусферическую деталь ввиду слоющегося и крошащегося материала предварительно покрыли камнеукрепителем на основе эфира кремневой кислоты *KSE 300 HV* фирмы “Remmers” (в три этапа с интервалом 15 минут, мягкой кистью). В процессе водной удаления загрязнений некоторые детали, держащиеся на эпоксидной смоле, отделились (часть колонны, ножка вазы-светильника плинта-подставки).

3.2 Удаление устойчивых биозагрязнений методом установки компрессов на основе раствора перекиси водорода и аммиака (илл. 11-14). Сперва была проведена промывка деталей объекта с помощью раствора аммиака 25%, перекиси водорода 30% и воды (в соотношении 1:1:2) и щеток. После оценки результатов было решено поставить компрессы, так как загрязнения проникли в поверхность камня достаточно глубоко. Для компресса использовали целлюлозный утеплитель (целлюлозная вата), измельченную туалетную бумагу и вышеупомянутый раствор. Получившуюся пульпу накладывали слоем толщиной примерно 1 см, плотно оборачивали строительной пленкой. После снятия компресса детали промывались чистой водой и после оценки результатов принималось решение о необходимости повтора процедуры. Время выдержки и концентрация раствора подбирались для каждой детали

индивидуально, в зависимости от интенсивности загрязнений и степени сохранности. Время выдержки варьировалось от нескольких часов до нескольких дней, концентрация раствора повышалась (вплоть до состава аммиак 25% и перекись водорода 30% в соотношении 1:1).

4. Удаление металлического штыря. Удаление следов предыдущей реставрации. К данному этапу светильник уже полностью разобран, кроме колонны, из которой на всю высоту вазы-светильника выдавался центральный штырь. Судя по внешнему облику, этот металлический прут проходил сквозь все колонну по центру и был залит свинцом. Были предприняты попытки разогреть свинец, но это было возможно сделать только на небольшую глубину. Дальнейшие попытки извлечь прут могли привести к большому разрушению объекта, поэтому было принято решение срезать прут вровень с торцом колонны, при монтаже памятника обработать выступающий металл антикоррозийным составом – этого достаточно для предотвращения дальнейшей коррозии металла, так при монтаже этот участок торца полностью перекрывается полиэфирным клеем и подставкой вазы-светильника. Для удаления предыдущих мастиковой было применено два метода:

- 1) разогревание строительным феном и удаление размягчённой эпоксидной смолы стоматологическими шпателями. Этот метод был не слишком эффективен, поэтому в дальнейшем от него отказались;
- 2) удаление старых мастиковок электрическим гравером. Для этого использовали миниатюрные резы и удаляли старые материалы в твёрдом виде.

5. Структурное укрепление камня. Укрепление деталей объекта произвели камнеукрепителем на основе эфира кремневой кислоты *KSE 300 HV* фирмы «Remmers» (в три этапа с интервалом 15 минут, мягкой кистью).

6. Склейка расколотых фрагментов памятника (илл. 15-17). Для данного этапа работы был использован полиэфирный прозрачный густой клей *Tenax Solido Crystal* и отвердитель *Tenax* (на 15 мл клея примерно 3-4 капли отвердителя). Склейку проводили в несколько этапов (по 1-2 фрагмента на разбитой детали за раз). Оставшиеся на поверхности трещины мастиковались уже на следующем этапе.

7. Воссоздание утрат методом мастиковки. Для данного этапа работы был использован полиэфирный прозрачный густой клей *Tenax Solido Crystal* и отвердитель *Tenax* (на 15 мл клея примерно 3-4 капли отвердителя), мрамор

молотый фракций 0.2-0.5 мм и 1.0-1.5 мм, красители акриловые «охра» и «чёрный». Фракцию мрамора и краситель подбирали в зависимости от детали объекта, делая по несколько проб. Для мастиковки изготавливали мраморное рассыпчатое «тесто» в следующем порядке:

- 1) добавление в полиэфирный клей заранее подобранное количество красителя;
- 2) добавление мраморной муки необходимой фракции до рассыпчатой консистенции;
- 3) добавление в смесь отвердителя.

Мраморным «тестом» были замастикованы некоторые крупные трещины, воссоздана часть поверхности полусферы светильника, заполнены крупные трещины на колонне и два скола на её нижнем бортике. После производили полировку воссозданного участка с помощью наждачной бумаги разной степени абразивности (от P60 до P800), по влажной поверхности.

8. Реставрационные работы на месте экспозиции (илл. 18-19). На данном этапе было проведено удаление поверхностных загрязнений с постамента. Мраморные плиты тулова были очищены в несколько этапов с помощью воды, *PLAV LEM-3 BELLINZONI* и щеток разной степени жёсткости. Следующим этапом была промывка мраморных досок составом на основе воды, аммиака 25% и перекиси водорода 37% (соотношение 1:1:1), с последующим промыванием водой. На особо сильные загрязнения был поставлен целлюлозный компресс из вышеупомянутого состава. Для достижения оптимального результата было достаточно одной процедуры. Известняковые детали постамента были покрыты достаточно плотным слоем загрязнений (слой по консистенции был схож с замазкой – это обусловлено комплексным воздействием на памятник: антропогенная нагрузка, атмосферные загрязнения, высокая влажность, расположение памятника в зоне с деревьями), также местами наблюдался слой мха. Мох и основная часть слоя загрязнений были сняты шпателем, далее следовала водная очистка поверхности с жёсткими щётками. Следующим этапом были биоцидная обработка и гидрофобизация поверхности.

9. Удаление старых мастиковок на базе колонны. Часть старых мастиковок отделились сами в процессе водной очистки поверхности, часть была удалена небольшим механическим усилием с помощью скальпеля. Мастиковки были созданы заново (с утопленным краем) из камнязаменителя ТМ «Рунит».

10. Сборка светильника на новый стержень из композитного материала, клей *Tenax Solido Crystal*. Мастиковка стыков между деталями смесью из мрамора молотого фракций 02.-0.5 мм и полиэфирного клея *Tenax Solido Crystal* (илл. 20-21).

11. Монтаж памятника на месте постоянной экспозиции (илл. 22). Мастиковка стыков между деталями смесью из молотого мрамора и полиэфирного клея. Покрытие поверхности памятника биоцидным составом и гидрофобизатором.

4. Результаты

1. Представлена атрибуция надгробного памятника А.А. Горяйнову (1795-1813 гг.). Рассмотрено художественное воплощение монумента, особенности его внешнего облика, прослежено культурно-историческое влияние на его форму и декор, а также эпитафию-посвящение. Приведены аналогии рассматриваемому погребальному памятнику в Некрополе XVIII века. Памятник является типичным для времени своего создания образцом мемориальной скульптуры, отражает вкус и эстетику одновременно эпохи и классицизма (скульптурное воплощение объекта), и романтизма (личностные переживания в эпитафии).
2. Установлена наиболее вероятная библиографическая справка А.А. Горяйнова, являющегося одним из 10 (по некоторым источникам – 12) детей вологодского губернатора Алексея и Алексеевича и его супруги Матрены Ивановны, урожденной Малыгиной. В процессе исследования выявлена допущенная в ходе предыдущих реставрационных работ ошибка в имени погребенного (неверно указанное отчество на воссозданной надгробной плите) – на плите погребенный обозначен как Горяйнов Александр Александрович.
3. С помощью архивных материалов Музея городской скульптуры был освещен эпизод по предыдущей реставрации памятника. Были перечислены проведенные реставрационные мероприятия, рассмотрено состояние объекта до и после реставрации 1979-1980 гг., какие сложности это создало для современной реставрации.
4. Определена методика консервации и реставрации памятника с учетом особенностей его хранения на открытом воздухе. Реставрационные

мероприятия базировались на принятой в последние 10 лет в некрополях трехступенчатой методике «очистка-биоцид-гидрофобизация». Были подобраны реставрационные материалы (ПАВ для водного очищения, состав для химического очищения и компресса, клей и другие материалы и инструменты). В ходе работы корректировались детали (количество и концентрация состава для компрессов, способы удаления старых реставрационных материалов). Железный центральный крепеж был частично удален – часть его осталась в тулове колонны. Этот момент был обговорен в реставрационном задании: удаление прута было желательно, но в том случае, если это не повлечет за собой разрушения памятника, и в данном случае такой вариант развития событий мог иметь место. Все стадии реставрационных работ фотофиксировались и документировались.

5. Были проведены все необходимые мероприятия по предотвращению дальнейших разрушений, данные в реставрационном задании. Памятник демонтирован, верхняя часть (ваза-светильник) реставрировалась в условиях лаборатории, постамент – непосредственно на месте своего экспонирования. Выполнены все стадии запланированного процесса подобранными реставрационными материалами: очистка водная, химическая, удаление старых мастиковок, выполнение новых, склейка фрагментов, восполнение небольших сколов, обработка биоцидом и гидрофобизатором. В итоге, объект выведен из аварийного состояния, дальнейшие разрушения камня приостановлены, памятник приведен в экспозиционный вид. Даны рекомендации по дальнейшим профилактическим мероприятиям.

Таким образом, все заявленные задачи данного исследования выполнены. Сведения из данной работы могут быть применены для проведения последующих реставрационных работ, при составлении экскурсионных программ по Некрополю XVIII века, а также могут представлять интерес для студентов, преподавателей средних и высших учебных заведений, а также для всех интересующихся историей.

Заключение

В заключение стоит сказать, что, к сожалению, остановить дальнейшее разрушение камня пока не представляется возможным и единственным, что

возможно сделать для дальнейшего его сохранения – это постараться замедлить его разрушение. Упомянутая в работе применяемая трехступенчатая система обработки камня действительно эффективна, но наиболее её действие выражено в первый год после проведенных реставрационных мероприятий (Бобир, 2019), а в дальнейшем биодефекторы снова набирают силу. У биоцидных составов и у даже самых современных гидрофобизаторов срок действия относительно короткий. Конечно, многое зависит от микроклимата, в котором находится памятник, от конкретных бактерий и грибов, поразивших поверхность камня, но общую картину это не меняет. Культурные объекты, экспонируемые на открытом воздухе, несут огромную нагрузку, и особую роль тут играет состояние экологии. Транспорт, производственные объекты создают агрессивную среду, и «около 80% от общего числа памятников нуждаются в принятии срочных мер по спасению от разрушения <...>» (Сиволап, 2012). Поэтому для поддержания памятника в удовлетворительном состоянии необходим постоянный мониторинг, ежегодные профилактические мероприятия по системе «очистка-обработка биоцидом-гидрофобизация». «Качественный уход и надлежащая эксплуатация — наиболее эффективный, единственно щадящий метод сохранения наследия. Своевременные профилактические и консервационные работы увеличивают сроки межреставрационных периодов. В определенном смысле консервация (различные способы защиты уязвимых конструкций, частей сооружения и декора) может быть альтернативой дорогостоящей реставрации. Реставрация – мера вынужденная, чрезвычайная, она предусматривает глубокое вмешательство в подлинную ткань памятника, влечет за собой элементы воссоздания и уносит частицу подлинности. Венецианская хартия, утвердившая международные принципы реставрации, отдаёт предпочтение консервации, а реставрация проводится в исключительных случаях, когда другие способы сохранения бессильны» (Петербургская стратегия сохранения культурного наследия, 2005).

Как каждая деталь формирует неповторимый образ живописного полотна, так и каждое надгробие является уникальной деталью ландшафта исторических кладбищ, формирующих их облик. И сохранение каждого из них – важная задача. Личность погребенного может быть забыта, а вместе с ней – и материальное напоминание живым, мемориальный памятник, может оказаться также в забвении. Реставрация и/или консервация актуализирует

памятник культуры, «точнее говоря, является средством актуализации. И в этом смысле должна рассматриваться как один из путей реального осуществления процесса наследования культуры» (Бобров, 2004). Память – это главная тема надгробий, и это то, что нужно живым. Сохранение мемориального объекта (и не только мемориального) – это не только исторический интерес, но и некая нравственная потребность общества. К сожалению, уже давно назрели проблемы в области выявления, изучения и сохранения культурных объектов, и это следствие не только разобщенности действий государственных структур, но и отстранения общественности от принятия решений в данной сфере.

Проблема сохранения художественного наследия в области мемориальной скульптуры является очень важной на сегодняшний день, так как на данный момент очень большое количество монументов нуждается в срочной, а после в регулярной плановой реставрации. Подход к работе над погребением должен быть индивидуальным, комплексным, и включать в себя не только разработку методик реставрационного вмешательства и рекомендаций по дальнейшему сохранению памятника, но и проведение исторических и искусствоведческих исследований.

Список источников информации:

- Абакумов, Е.В. и др. (2016). *Памятники музейных Некрополей Санкт-Петербурга: бытование, материалы, диагностика сохранности*. Санкт-Петербург: ВВМ.
- Акимов, П.А. (2008). *Русское надгробие XVIII – первой половины XIX века: идея жизни и смерти в пластическом воплощении и эпитафии*. Москва.
- Антонян, А.С. (2006). *Реставрация скульптуры из камня: Методические указания*. Москва: СканРус.
- Архипова, М.А. (2005). Влияние микроорганизмов на кристаллизацию гипса на карбонатных породах в городской среде. *Вестник СПбГУ*, 2, 95-96.
- Бобир, С.Ю. и др. (2019). Влияние защитных мероприятий на микробиоту мраморных памятников в городской среде (на примере музейных некрополей Санкт-Петербурга). *Экология урбанизированных территорий*, 4, 41-46.
- Бобров, Ю.Г. (2004). *Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия*. Москва: «Ульяновский Дом печати».
- Волков, С.В. (2016). *Высшее чиновничество Российской империи. Краткий словарь*. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке.

- Ермонская, В.В., Нетунахина, Г.Д., Попова, Т.Ф. (1978). *Русская мемориальная скульптура*. Москва: Искусство.
- Кобак, А.В., Пирютко, Ю.М. (2009). *Исторические кладбища Санкт-Петербурга*. Москва: Центр-полиграф.
- Никифтин, М.К., Мельникова, Е.П. (1990). *Химия в реставрации*. Ленинград: Химия.
- Петербургская стратегия сохранения культурного наследия. (2005, 5 ноября)
URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/peterburgskaya-strategiya-sohraneniya-kulturnogo-naslediya/> (дата обращения: 02.07.2020)
- Плановое задание к реставрации надгробия А.А. Горайнова в некрополе XVIII века, 1979 г. Архив Государственного музея городской скульптуры.
- Рункевич, С.Г. (1913). *Александровская лавра, 1713-1913: Историческое исследование*. Санкт-Петербург: Синодальная типография.
- Сиволац, Т.Е. (2012). К вопросу сохранения культурного наследия России: некоторые аспекты решения проблемы. *Наука о человеке: гуманитарные исследования*, 1 (9), 80-89.
- Фрейман, О.Р. (1894-1897). *Пажи за 185 лет: биографии и портреты бывших пажей с 1711 по 1896 г.* Тип. Акц. о-ва.
- Щигорец, С.Б., Власов, Д.Ю. (2018). *Основы практической консервации памятников из камня*. Санкт-Петербург: ВВМ.

Приложение



Илл. 1. Погребальный памятник на могиле А.А. Горяйнова (1795-1813 гг.). До поступления в реставрацию. Некрополь XVIII века



Илл. 2. Погребальный памятник на могиле А.А. Горяйнова. Ваза-светильник до поступления в реставрацию



Илл. 3. Доска с эпитафией. Мемориальный памятник на могиле А.А. Горяйнова



Илл. 4. Фрагмент мемориального памятника Горяйнову А.А. Колонна. Состояние на момент поступления в реставрацию.



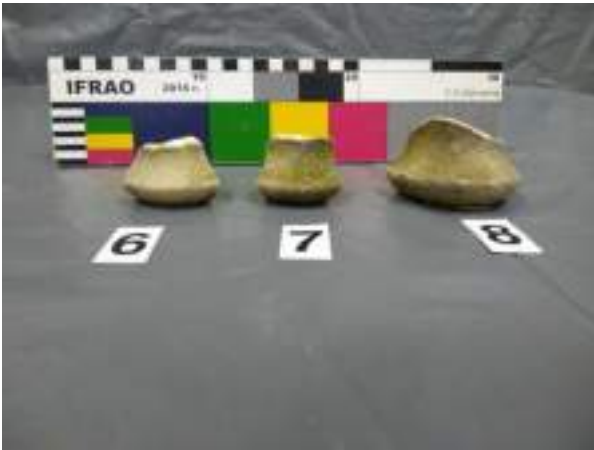
Илл. 5. Фрагмент мемориального памятника Горяйнову А.А. Колонна и подставка-плинт от вазы-святильника. Состояние на момент поступления в реставрацию.



Илл. 6. Фрагмент мемориального памятника А.А. Горяйнову. Верхняя часть вазы-святильника. Состояние на момент поступления в реставрацию



Илл. 7. Фрагмент мемориального памятника А.А. Горяйнову. Нижняя часть вазы-святильника в форме полусферы. Состояние на момент поступления в реставрацию



Илл. 8. Фрагмент мемориального памятника А.А. Горяйнову. Фрагменты нижней части вазы-светильника – «ножка» вазы. Состояние на момент поступления в реставрацию



Илл. 9. Мемориального памятник А.А. Горяйнову. Плинт и база колонны. Состояние на момент поступления в реставрацию



Илл. 10. Мемориального памятник А.А. Горяйнову. Общие загрязнения поверхности постамента



Илл. 11. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову. Верхняя часть вазы-светильника. После устранения поверхностных загрязнений



Илл. 12. Фрагмент памятника А.А. Горайнову. Плинт под вазу-светильник. После устранения поверхностных загрязнений



Илл. 13. Фрагмент памятника А.А. Горайнову. Колонна. После устранения поверхностных загрязнений и старых мастиковок



Илл. 14. Фрагмент памятника А.А. Горайнову. Часть вазы-светильника в форме полусферы. После устранения поверхностных загрязнений и старых мастиковок



Илл. 15. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову. Плинт-подставка под вазу-светильник. После склейки



Илл. 16. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову. Ножка вазы-светильника. После склейки



Илл. 17. Фрагмент памятника Горяйнову А.А. Колонна, торец. После устранения следов старых мастиковок, частичного удаления центрального крепежа и нанесения нового мастиковочного материала



Илл. 18. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову. Плинт под базой колонны. После удаления поверхностных загрязнений и удаления старого мастиковочного материала



Илл. 19. Памятник А.А. Горяйнову. После удаления поверхностных загрязнений с мраморных досок и нижних ступеней постамента



Илл. 20. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову Ваза-светильник. Финальный этап работы. Подготовка к сборке вазы на крепеж из композитного материала



Илл. 21. Фрагмент памятника А.А. Горяйнову. Ваза-святильник после завершения всех этапов работы



Илл. 22. Памятник А.А. Горяйнову. После завершения всех консервационных и реставрационных работ

Oleg V. Oksentyuk

Restorer of works of applied art,
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
E-mail: oksentjuk@agiogk.ru

Complex of conservation works to preserve the tombstone of the 18th century from the necropolis of the Alexander Nevsky Lavra in St Petersburg (in Russian)

Abstract:

The 18 century St Petersburg Necropolis of the Alexander Nevsky Lavra is a repository of information about thousands of names of statesmen, artists, military men, about the color of the spiritual and political life of Russia. Saving all this information is an important and difficult task. The difficulty lies in the variety and specificity of factors affecting the preservation of monuments. The author describes the conservation measures carried out to preserve the 18th century memorial tombstone. The material of the slab is Putilov limestone. The complexity of such events lies in the fact that horizontally lying tombstones are an excellent springboard for various destructive processes that affect the preservation of the monument's material. The concept of conservation works was aimed at deliberately emphasizing the places of restoration interventions and maximum preservation of the historical material of the Maremyana Petrovna Nefedova's tombstone.

Keywords:

tombstone preservation, necropolis, Alexander Nevsky Lavra, St Petersburg.

Олег Владимирович Оксентюк

Реставратор предметов ДПИ, исследователь
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: oksentjuk@agiogk.ru

Комплекс консервационных работ по сохранению надгробной плиты XVIII века из некрополя Александро-Невской Лавры в Санкт-Петербурге

Аннотация:

Петербургский Некрополь XVIII века Александро-Невской Лавры – это хранилище информации о тысячах имен государственных деятелей, деятелей искусства, военных, о цвете духовной и политической жизни России. Сохранить всю эту информацию является важной и непростой задачей. Сложность заключается в разнообразии и специфике факторов влияющих на сохранность памятников. В статье представлено описание проведенных консервационных мероприятий по сохранению мемориальной надгробной плиты XVIII века. Материал плиты – Путиловский известняк. Сложность проведения подобных мероприятий заключается в том, что горизонтально лежащие надгробные плиты

являются прекрасным плацдармом для протекания разнообразных по своей природе деструктивных процессов, влияющих на сохранность материала памятника. Концепция консервационных работ была направлена на заведомое подчёркивание мест реставрационных вмешательств и максимального сохранения исторического материала надгробной плиты Маремьяны Петровны Нефедовой.

Ключевые слова:

консервация надгробной плиты, некрополь, Александро-Невская Лавра, Санкт-Петербург.

Введение

Петербургский Некрополь XVIII века Александро-Невской Лавры – это хранилище информации о тысячах имен государственных деятелей, деятелей искусства, военных, о цвете духовной и политической жизни России. Сохранить всю эту информацию является важной и непростой задачей. Сложность заключается в разнообразии и специфике факторов влияющих на сохранность памятников.

Одним из важнейших факторов, влияющих на сохранность мемориальных памятников Некрополя XVIII века Александро-Невской Лавры, является его местоположение. Некрополь входит в состав Государственного музея городской скульптуры. Само название музея подсказывает, что влияет на сохранность его экспонатов. Большинство надгробий располагаются под открытым небом. Степень воздействия природных факторов, в сочетании с антропогенной средой, на мемориальные памятники очень велика. Как следствие, в материалах памятников происходят различного рода изменения и деструкции. Надгробия находятся в окружении большого количества деревьев. Также вблизи проходит сеть автомобильных дорог с оживлённым движением автотранспорта. Большое влияние на материалы памятников имеют и погодные условия. Многократные изменения температуры от минусовых к плюсовым, атмосферные осадки и осадки в виде выделений деревьев.

Более подвержены вышперечисленным влияниям горизонтально положенные надгробные плиты. Вследствие своего положения, на них легче задерживаются саже-пылевые загрязнения, дольше остаётся смола деревьев и атмосферные осадки, которые проникают в материал, принося необратимые изменения.

На фоне всего вышесказанного нужно отметить немаловажную роль качественного ухода за объектами культурного наследия, чтобы минимизировать реставрационные вмешательства в исторический,

подлинный материал, необходимы систематические профилактические мероприятия по выявлению и предотвращению необратимых процессов, происходящих в материале памятников.

Целью проекта была консервация и реставрация надгробной мемориальной плиты в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры.

Из поставленной цели были сформулированы задачи:

- проанализировать возможности сохранения мемориальных памятников в антропогенной среде;
- провести комплекс консервационных работ по воссозданию надгробной плиты М.П. Нефёдовой в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры.

Объектом исследования была надгробная плита как памятник для Нефёдовой М. П. в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры.

1. Описание объекта

Могила Нефедовой Маремьяны Петровны, до замужества Сыренковой, расположена в семейном склепе (илл. 1). В нём же погребены и её родители: Прасковья Федоровна Сыренкова (илл. 2) и Пётр Васильевич Сыренков. Семейный склеп представляет собой массивный ступенчатый постамент. На вершине постамента установлена мраморная, каннелированная колонна. В навершии колонны расположена мраморная, стилизованная под вазу урна.

На восточной стороне постамента расположена мемориальная доска с эпитафией умершему. С южной стороны постамента находится арочная ниша, в которой установлена скульптура плакальщицы. Также с южной и северной сторон находятся две мемориальные надгробные плиты. С северной – для Прасковьи Федоровны Сыренковой (илл. 2), с южной – для Маремьяны Петровны Нефедовой (илл. 3). Обе плиты внешне схожи по своему художественному оформлению. На обеих плитах изображен крест, как символ распятия, высечена эпитафия и череп со скрещенными костями символизирующий голову Адама.

Тип надгробной плиты для Маремьяны Нефедовой (илл. 3) и характер её декоративного убранства типичен для конца XVIII века. Как уже говорилось выше, самыми распространёнными плитами были плоские каменные плиты с лаконичным текстом эпитафии, над которым вырублено изображение восьмиконечного, православного креста, а в нижней части плиты изображена «адамова голова».

Мемориальный памятник создан неизвестным автором, предположительно в XVIII веке, после 1788 года. Надгробный памятник состоит из двух частей – нижней плиты основания, которая является основанием общего семейного склепа и верхней декоративной плиты. Материал обеих – известняк, предположительно «Путиловский». В XVIII веке известняк являлся одним из самых распространенных материалов для подобных мемориальных памятников, ввиду того, что рядом с Петербургом располагались три добывающих карьера. Это – пудостская, путиловская и парицкая плиты, на которых велась добыча. Нижняя плита, «подложка» имеет прямоугольную форму. Её размеры: длина – 210 см., ширина – 102 см., толщина 10 см. Верхняя плита, ввиду особенностей материала, известняка, расслоилась на две части по горизонтальной оси. Обе части имеют трапециевидную форму. Размер первой (лицевой): длина – 176 см., ширина у изножья – 82,5 см., ширина у изголовья – 99 см., толщина до 2 см. Размер второй (нижней): длина – 176 см., ширина у изножья – 82,5 см., ширина у изголовья – 99 см., толщина до 8 см. На лицевой поверхности плиты высечена эпитафия: «Во имя Отца и Сына и Святаго духа аминь. На семь месте погребено тело Санкт Петербургского купца Панфила Нефедова супруга его Маремьяна Петровна урожденная Сыренкова. Скончалась 1788 году июня 3-го дня. Жития ей было 29 лет». В надписи использованы буквы и слова характерные для XVIII века. Так в фамилии купца Нефедова, буква «Ф» написана как – Ф (фита, тета). Также использовалась буква і и Ъ. В изножье (в узкой) части плиты имеется изображение черепа и скрещенных костей, именуемый «Адамовой головой» и символизирующей как смерть, так и продолжение жизни. В изголовье (широкой) части высечен восьмиконечный крест, как символ распятия. По четырём углам плиты изображены стилизованные, абстрактные цветы, олицетворяющие хрупкость бытия. Такая художественная композиция встречается на многих мемориальных плитах того времени. Символичное распятие, омываемый кровью череп Адама, как надежда на воскрешение и вечную жизнь.

Очевидно, что различные виды каменного материала, при одинаковых условиях, по-разному подвержены изменениям, связанными с влиянием атмосферных и антропогенных факторов. Так памятники, выполненные из карбонатных пород, таких как известняк, мрамор (илл.4), доломит более подвержены разрушению чем памятники из силикатных пород, к примеру: гранит или габбро. На состояние памятников влияют взаимосвязанные, деструктивные процессы, протекающие на поверхности и в толще каменного

материала под влиянием как внешних, так и внутренних факторов. К наиболее важным внешним факторам необходимо отнести: климат, загрязненность воздуха и биологическое окружение памятника такое как: растения, животные, человек. Среди внутренних факторов особенно следует выделить: структуру и минеральный состав материала, форму памятника и степень развития разрушения породы.

Существуют общепринятые понятия для определения вида деструктивных процессов, происходящих в каменных породах. Обычно выделяют: выветривание, биоповреждения, биовыветривание, биодеструкторы, биота камня и литобиотные сообщества.

Выветривание (илл. 5) – процесс изменения и разрушения минералов и горных пород на поверхности Земли под воздействием физических, химических и биологических факторов. Различают физическое, химическое и биологическое выветривание.

В совокупности все вышеперечисленные факторы наносят значительный ущерб памятникам, бытующим в Некрополе XVIII века. Для минимизации влияния антропогенных факторов на сохранность произведений искусства необходима систематическая профилактика состояния памятников.

«Качественный уход и надлежащая эксплуатация — наиболее эффективный, единственно щадящий метод сохранения наследия. Своевременные профилактические и консервационные работы увеличивают сроки межреставрационных периодов. В определенном смысле консервация может быть альтернативой дорогостоящей реставрации. Реставрация - мера вынужденная, чрезвычайная, она предусматривает глубокое вмешательство в подлинную ткань памятника, влечет за собой элементы воссоздания и уносит частицу подлинности. Венецианская хартия, утвердившая международные принципы реставрации, отдает предпочтение консервации, а реставрация проводится в исключительных случаях, когда другие способы сохранения бессильны».

2. Консервация надгробного памятника М.П. Нефёдовой в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры

Концепция консервационных мероприятий направлена, в первую очередь, на максимальное сохранение исторического, авторского материала. Все работы по восполнению утрат проводились таким образом, чтобы подчеркнуть и выделить реставрационное вмешательство. Такая методика проведения работ соответствует положениям Международной хартии по

консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест, Венецианской хартии. Многие реставраторы стараются следовать этим рекомендациям и тому много примеров по всему миру (илл. 6).

Цвет материала, при помощи которого проводились докомпановки утрат, намеренно подобран отличающимся от исторического материала, чтобы выделить те участки, где проводилось воссоздание. Все восполненные фрагменты выполнены с небольшим понижением, на 0,1-0,2 см, от исторического материала плиты. Визуально создаётся впечатление, что склеенные фрагменты плиты не до конца утоплены в некий раствор схожий по фактуре и цвету с историческим материалом плиты. Физико-механические свойства материала, при помощи которого производились восполнения утрат, позволяют использовать его при работе с таким камнем, как известняк. Сочетание прочностных характеристик затвердевшего раствора, схожих с характеристиками материала плиты и достаточной адгезии к историческому материалу, создает сбалансированную систему и при правильной эксплуатации, обеспечит достаточную долговечность памятнику.

Надгробная плита Нефедовой Маремьяны Петровны создана неизвестным автором, в XVIII веке, после 1788 года. После изучения архивных фото от 1962 г (илл. 7) и от 1973 г (илл. 8), можно сделать вывод, что в этот промежуток времени проводились реставрационные мероприятия по восстановлению сколов по краям плиты. Однако согласно акту о изменении сохранности от 7 июля 1978 г., «произошли следующие изменения: выщербины и сколы по краям плиты». Следовательно, можно сделать вывод о том, что предыдущие реставрационные мероприятия были проведены без надлежащего качества.

Надгробный памятник состоит из двух плит. Материал плит – известняк, предположительно «Путиловский». Нижняя плита, «подложка», имеет прямоугольную форму и является плитой основанием для общего семейного склепа Сыренковых. Её размеры: длина – 210 см., ширина – 102 см., толщина 10 см. Верхняя надгробная плита, ввиду особенностей материала, известняка, расслоилась на две части по горизонтальной оси (илл.9).

Обе части имеют трапециевидную форму. Размер первой (лицевой): длина – 176 см., ширина у изножья – 82,5 см., ширина у изголовья – 99 см., толщина до 2 см. Размер второй (нижней) (илл.10) длина – 176 см., ширина у изножья – 82,5 см., ширина у изголовья – 99 см., толщина до 8 см.

На лицевой поверхности плиты высечена эпитафия: «Во имя Отца и Сына и Святаго духа аминь. На семь месте погребено тело Санкт Петербургского

купца Панфила Нефедова супруга его Маремьяна Петровна урожденная Сыренкова. Скончалась 1788 году июня 3-го дня. Жития ей было 29 лет». В надписи использованы буквы и слова характерные для 18 века. Так в фамилии купца Нефедова, буква «Ф» написана как – Ф (фита, тета) (илл.11).

Так же использовалась буква і и Ъ. В изножии плиты имеется изображение черепа и скрещенных костей, именуемый «Адамовой головой» и символизирующей как смерть, так и продолжение жизни. В изголовии высечен восьмиконечный, православный крест, символ распятия.

По четырём углам плиты изображены стилизованные, абстрактные цветы, олицетворяющие хрупкость жизни (илл. 12).

При визуальном обследовании плиты, на ее поверхности были обнаружены остатки листвы, остатки почвы. Плита была переувлажнена, особенно в местах трещин и раскалывания породы (илл. 13).

При помощи метода санации, на поверхности плиты обнаружены безвозвратные утраты, такие как утрата слоя поверхности плиты параллельного авторскому, округления краёв по периметру, округление букв, цифр и изображений на поверхности плиты. Локальные выкрашивания материала плиты. Вся поверхность плиты имеет загрязнения и натёки, выраженные в изменении естественного цвета материала. На всей поверхности плиты в наличии биологические наслоения, повторяющие рельеф поверхности. В виду особенностей материала – известняк и постоянного места нахождения плиты, произошло её расслоение и раскалывание. По всей поверхности в наличии многочисленные трещины с раскрытием до 0.2 см., плита расколота на 22 фрагмента, утрачены части плиты – до 10% общей площади поверхности. Все вышеперечисленные изменения обусловлены местоположением плиты – «Государственный музей городской скульптуры». Плита расположена горизонтально в окружении большого количества деревьев лиственных пород (илл. 14).

Так же вблизи проходит сеть автомобильных дорог с оживлённым движением автотранспорта. Большое влияние на материал имеют и погодные условия. Многократные изменения температуры от минусовых к плюсовым, атмосферные осадки и осадки в виде смолы деревьев. Совокупность биологических и антропогенных факторов и привели к изменениям состояния памятника. Методом санации на поверхности плиты были выявлены следы предыдущих реставрационных мероприятий в виде локальных докомпановок.

Состав консервационных и реставрационных мероприятий включал в себя следующие последовательно проделанные операции.

1. Фотофиксация состояния плиты до реставрации, в процессе реставрации и после реставрации.
2. Демонтаж и транспортировка плиты в мастерскую.
3. Удаление нестойких поверхностных загрязнений.
4. Удаление стойких поверхностных загрязнений.
5. Очистка плиты от биологических поражений.
6. Склеивание фрагментов плиты.
7. Восполнение утрат плиты, при помощи камнезаменителя.
8. Тонировка воссозданных участков.
9. Воссоздание утрат «подложки» на тыльной стороне плиты толщиной 2,0-2,5 см.
10. Покрытие плиты биоцидным составом.
11. Покрытие плиты камнеукрепляющим составом.
12. Транспортировка и монтаж плиты на место экспозиции.

Произведён демонтаж верхней части плиты с надгробия и транспортировка её в реставрационную мастерскую. Все фрагменты были упакованы в индивидуальную упаковку из пенополиэтилена, обернуты в стрейч плёнку и уложены на жесткое основание из фанеры ламинированной толщиной 30 мм.

Удаление нестойких поверхностных загрязнений производилась посредством мытья под струёй проточной воды комнатной температуры, с использованием щёток с мягким ворсом и дальнейшим высушиванием камня (илл. 15). Следующим этапом очистка производилась при помощи мытья под струёй проточной воды комнатной температуры, с нанесением на поверхность моющего средства – «мыло детское», имеющее нейтральное рН, с использованием щёток с мягким ворсом и дальнейшим высушиванием камня. Удаление стойких поверхностных загрязнений производилась при помощи накладывания компрессов (илл. 16).

Компресс состоял из пропитанных волокон целлюлозы в растворе аммиака и перекиси водорода. Соотношение компонентов следующее: на 2 кг отжатой пульпы из волокон целлюлозы, приходилось 0,5 л. перекиси водорода 30%, 80 мл аммиака 10% водный раствор. Все компоненты смешивались в пластиковой ёмкости до получения однородной по консистенции массы. Компресс накладывался на поверхность камня равномерным слоем с толщиной 2-3 см. Затем плита и её фрагменты укрывались полиэтиленовой плёнкой и выдерживалась в течение 8-10 часов. Далее компресс удалялся, утилизировался, а камень промывался под струёй

проточной воды комнатной температуры, с использованием щёток с ворсом средней жёсткости и дальнейшим высушиванием камня. Все вышеописанные операции повторялись 3-7 раз, в зависимости от степени загрязнения камня, пока он не приобрёл свой естественный цвет (илл. 17). Ввиду того, что некоторые компоненты пульпы имеют высокую токсичность, все операции производились с применением средств индивидуальной защиты, таких как: очки защитные, полумаска, фильтрующая Ф-62Ш, перчатки резиновые бытовые.

Очистка плиты от биологических поражений. Удаление биологических поражений с поверхности плиты проводилось двумя способами.

1. Механический, при помощи щеток с жестким ворсом, скальпеля и проточной воды.
2. При помощи препарата с биоцидными свойствами – Фосфопаг, предназначенного для уничтожения и долговременной защите натурального камня от микроорганизмов. Препарат наносился на поверхность кистью с мягким ворсом.

Склеивание частей плиты производилось с использованием двухкомпонентного клея на полиэфирной основе марки «Тепак». Области склейки предварительно обеспыливались кистью с мягким ворсом, затем обезжиривались растворителем Тoluол. Клей наносился равномерным слоем, исключая появление его как на лицевой, так и на тыльной поверхности камня после соединения склеиваемых частей. Очередность склеивания была: от более крупных фрагментов к более мелким. Склеивание происходило как в вертикальном, так и в горизонтальном положении, в зависимости от размеров и конфигурации фрагментов (илл. 18).

Восполнение утрат плиты, производилось методом докомпановки их, при помощи материала – камнезаменитель т.м. «Рунит». Предварительно подбирался цвет камнезаменителя, наиболее подходящий к цвету материала плиты. Восполнение утрат производилось с помощью затворённой в воде сухой смеси «камнезаменитель» и введённого в её состав 2,5% от массы смеси щелочестойкого стекловолокна. При восполнении утрат старались максимально близко повторить внешний облик плиты, но намеренно выделялись воссозданные участки, путём занижения их на 0,2-0,3 см. от плоскости исторической поверхности (илл. 19). При восполнении утрат использовались следующие инструменты: весы настольные, ведро пластиковое, шпатели малярные разного размера 40-80 мм., мастихины художественные разного размера, миксер кухонный, приспособления и

инструменты необходимые для выполнения данного вида работ. Все работы производились с применением средств индивидуальной защиты.

Тонировка воссозданных участков плиты проводилась путём нанесения на воссозданные участки материала «Ретушь» т.м. «Рунит». На воссозданные участки, при помощи художественных кистей наносился слой «Ретуши», предварительно подобранной максимально близкого к цвету материала плиты. Цвет «Ретуши» намеренно подобрали отличным от исторического материала плиты, чтобы выделить воссозданные участки.

Создание основы (подложки) плиты выполнялось путём изготовления подложного слоя плиты, достаточного для сохранения её целостности. Подложный слой создавался путём укладывания материала «Рунит Камнезаменитель» на тыльную сторону склеенной плиты. Плита предварительно грунтовалась материалом «Рунит Унигрунт», затем наносилась затворённая в воде смесь «Рунит Камнезаменитель» и введённое в её состав 2,5% от массы сухой смеси щелочестойкое стекловолокно. Толщина «подложки» составила 2,0-2,5 см., она обусловлена необходимостью создать защитный, несущий каркас и придать достаточную прочность плите, для дальнейшего её экспонирования.

После восполнения всех утрат и создания несущего подложного слоя плиты, все восполненные фрагменты покрылись тонирующим составом «Рунит Ретушь». Эта операция выполнена для того, чтобы выровнять неоднородности оттенков камнезаменителя (илл. 20).

Следующим этапом работ была пропитка всей поверхности плиты биоцидным составом (илл. 21). Эта операция проводилась по истечению семи суток после завершения предыдущих работ.

Такой период времени обусловлен необходимостью завершения процесса набора прочности у используемых для восполнения утрат материалов. Для пропитки поверхности плиты использовался материал – Фосфопаг. Выбор в пользу этого препарата обусловлен его свойствами: Фосфопаг является безопасным для человека и нейтральным для камня. Ввиду того, что плита экспонируется в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры, который входит в состав Музея городской скульптуры, который, в свою очередь, является посещаемым людьми местом, был выбран препарат, который не принёс бы вреда здоровью окружающих. Фосфопаг может быть использован даже в детских дошкольных заведениях. Для пропитки плиты использовался 5% водный раствор активного вещества. Пропитка производилась в два слоя.

Следующий этап работ включал в себя подготовку к монтажу верхней части плиты на место постоянной экспозиции. Подготовка включала в себя удаление загрязнений с нижней части расслоившейся плиты, пропитку ее биоцидным составом и монтаж верхней, отреставрированной части надгробной плиты. Удаление загрязнений с нижней части плиты производилось аналогично с процессом удаления загрязнений с верхней части (илл. 22).

После удаления загрязнений нижняя часть плиты также была пропитана биоцидным составом Фосфопаг, 5% водный раствор. Далее отреставрированная верхняя часть плиты была установлена на прежнее место (илл. 23). Для предупреждения сдвигов верхней плиты относительно нижней, между ними был устроен «дышащий» демпферный слой из кладочного раствора на известковом вяжущем. Выбор материала обусловлен тем обстоятельством, что между плитами не должно быть гидроизолирующего слоя, препятствующего свободному движению влаги и водяных паров сквозь толщу материала. Место стыка двух плит было тонировано материалом ретушь, который уже использовался в предыдущих операциях. Следующий этап работ включал в себя покрытие смонтированной плиты камнеукрепляющим составом на основе кремнийорганических соединений. Надгробная плита Нефедовой Маремьяны Петровны готова к экспозиции на своем прежнем месте в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры.

Заключение

В ходе консервационно-реставрационных работ был определен самый распространенный материал, который использовался при строительстве Санкт-Петербурга и при изготовлении мемориальных надгробных плит в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры. Произведена классификация деструктивных процессов и факторов, влияющих на сохранность мемориальных памятников. Выделено основное направление для сохранения мемориальных памятников в антропогенной среде. Определена методика проведения консервационных мероприятий для сохранения надгробной плиты Маремьяны Петровны Нефедовой; определен комплекс мероприятий, направленных на консервацию надгробной плиты XVIII века из Некрополя Александро-Невской Лавры.

Концепция консервационных работ была направлена на заведомое подчёркивание мест реставрационных вмешательств и максимального

сохранения исторического материала надгробной плиты Маремьяны Петровны Нефедовой.

В ходе работы осуществлено знакомство с типичной для XVIII века символикой, которая использовалась для оформления лицевой поверхности надгробных плит. Произведено описание семейного склепа Сыренковых, в составе которого расположен предмет исследования – надгробная плита XVIII века, Маремьяны Петровны Нефедовой; также дано подробное описание самой плиты, её дефектов и деструкций; определен самый распространенный каменный материал, который использовался для строительства Петербурга и для создания мемориальных памятников в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры; приведена классификация деструктивных процессов и факторов, влияющих на сохранность материалов мемориальных памятников в Некрополе XVIII века.

Таким образом, при исследовании реставраторы выполнили целый комплекс мероприятий, направленных на консервацию надгробной плиты XVIII века из Некрополя Александро-Невской Лавры, согласно с методикой проведения работ, с используемыми материалами и инструментами. Концепция консервационных работ была направлена на заведомое подчеркивание мест реставрационных вмешательств и максимального сохранения исторического материала надгробной плиты Нефедовой Маремьяны Петровны.

Исследователем была проанализирована возможность и определена основная концепция, направленная на сохранение памятников мемориального искусства в антропогенной среде; проведен и описан комплекс консервационных работ по воссозданию надгробной плиты Маремьяны Петровны Нефедовой в Некрополе XVIII века Александро-Невской Лавры. Результаты, полученные в ходе выполненной работы, могут быть использованы в дальнейшей практической деятельности.

В некрополях Санкт-Петербурга хранится и экспонируется большое количество надгробных плит из известняка. За небольшим исключением большинство плит находятся в неудовлетворительном состоянии. Взяв на вооружение примененную методику проведения работ и используемые материалы, можно сократить количество «умирающих» мемориальных памятников, тем самым сохранить часть истории нашего города для следующих поколений.

Список источников информации

- Беляев, А.А. (1996). *Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII-XVII вв.* Москва: Модус-Граффити.
- Булах, А.Г., Маругин, В.М. (2013). *Оценка состояния памятников архитектуры и монументальной скульптуры до и после реставрации.* Санкт-Петербург: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета.
- Булах, А.Г., Власов, Д.Ю., Золотарев, А.А., Маругин, В.М., Морозов, М.В., Савченко, А.И., Фитцнер Б., Франк-Каменецкая, О.В., Хейнрихс, К., Щигорец, С.Б. (2005). *Экспертиза камня в памятниках архитектуры.* Санкт-Петербург: Наука.
- Власов, Д.Ю., Рытjikова В.В., Франк-Каменская, О.В. (ред.) (2016). *Памятники музейных некрополей Санкт-Петербурга. Бытование, материалы, диагностика сохранности.* Санкт-Петербург: Изд-во ВВМ.
- Зигесмунд, С., Вайс, Т.Н., Фольбрехт, А. (2002). *Натуральный камень, явления выветривания, стратегии сохранения и тематические исследования.* Лондонское Геологическое Общество.
- Ермонская, В.В., Нетунахина, Г.Д., Попова, Т.Ф. (1978). *Русская мемориальная скульптура.* Москва: Искусство.
- Кобак, А.В., Пирютко, Ю.М. (2009). *Исторические кладбища Санкт-Петербурга.* Москва: Центрполиграф.
- Компанец, С.Е. (1990). *Надгробные памятники XVI – первой половины XIX вв.* Москва: МГПО «Мосгорпечать».
- Моженко, Э.С., Мельников, В.А. (сост.) (2006). *Некрополь XVIII века (Лазаревское кладбище). Лазаревская усыпальница: план – путеводитель.* Санкт-Петербург: МКС.
- Никитин, М.К., Мельникова, Е.П. (1990). *Химия в реставрации: Справочное пособие.* Ленинград: Химия.
- Петербургская стратегия сохранения культурного наследия (2015). – URL: <https://kgiop.gov.spb.ru/peterburgskaya-strategiya-sohraneniya-kulturnogo-naslediya/> (дата обращения: 15.12.2017).
- Пруцын, О.И. (2004). *Реставрационные материалы, учебное пособие.* Москва: Институт искусства реставрации.
- Русское художественное надгробие второй половины XVIII – первой четверти XIX в. (2017, 22 сентября). URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000009/st018.shtml> (дата обращения: 15.12.2017).
- Сизов, Б.Т. (1998). *Сохранение памятников из камня на открытом воздухе.* Москва.

- Фотоатлас форм выветривания на каменных памятниках (2009). URL: <http://www.stone.rwth-aachen.de/atlas.htm> (дата обращения: 15.12.2017).
- Франк-Каменецкая, О.В., Власов, Д.Ю. (2014). *Мониторинг состояния памятников из камня: Учебное пособие*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ.
- Харьюзов, Л.С., Булах, А.Г., Савченко, А.И. (2012). *Путиловский камень (плитчатый известняк) как объект реставрации в памятниках архитектуры: учебное пособие для студентов направления «Геология», «Практическая геология», «Искусство реставрации» по курсу «Природный камень в истории культуры» и практическое пособие для реставраторов*. Санкт-Петербург.
- Щигорец, С.Б., Власов, Д.Ю. (2018). *Основы практической консервации памятников из камня: Учебное пособие*. Санкт-Петербург: Издательство ВВМ.

Приложение



Илл. 1. Семейный склеп Сыренковых, Некрополь XVIII века Александро-Невской Лавры. Санкт-Петербург



Илл. 2. Надгробная плита Сыренковой Прасковьи Федоровны Некрополь XVIII века Александро-Невская Лавра



Илл. 3. Надгробная плита Нефедовой Маремьяны Петровны, Некрополь XVIII века Александро-Невской Лавры.



Илл. 4. Надгробная плита, мрамор, Санкт-Петербург, Некрополь XVIII века.



Илл. 5. Следы выветривания на надгробной плите из известняка. Санкт-Петербург, Некрополь XVIII века



Илл. 6. Пример консервации мемориальной плиты. Храм Амона, г. Луксор, Египет.



Илл. 7. Архивное фото 1962 года



Илл. 8. Архивное фото 1973 года



Илл. 9. Надгробная плита М.П. Нефедовой, расслоившаяся по горизонтальной оси



Илл. 10. Нижняя часть расслоившейся надгробной плиты М.П. Нефедовой



Илл. 11. Написание буквы Ф на надгробной плите М.П. Нефедовой



Илл. 12. Изображение стилизованных цветов на надгробной плите М.П. Нефедовой



Илл. 13. Плита М.П. Нефедовой до реставрации. Некрополь XVIII века Александрo-Невская Лавра



Илл. 14. Деревья лиственных пород в Некрополе XVIII века Александрo-Невской



Илл. 15. Поверхностные загрязнения на фрагменте плиты



Илл. 16. Удаление стойких поверхностных загрязнений с фрагментов плиты при помощи компресса



Илл. 17. Естественный цвет материала плиты



Илл. 18. Склеивание фрагментов плиты в вертикальном положении



Илл. 19. Восполнение утрат плиты при помощи камнезаменителя



Илл. 20. Восполненный фрагмент,
покрытый ретушью



Илл. 21. Покрытие поверхности плиты
биоцидным составом



Илл. 22. Удаление загрязнений при помощи компресса



Илл. 23. Надгробная плита, смонтированная на
прежнем месте

Elena V. Snatkina

Restorer of works of applied art,
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
E-mail: snatkina.elena@mail.ru

Conservation and restoration of a fragment of the Royal Gate's sash with the icon of Omen (in Russian)

Annotation:

The relevance of this research topic lies in the fact that in our time the public interest in church decorative and applied art has increased, the works of which represent historical cultural heritage and periodically need conservation and restoration. The window frame and the image on the icon are inextricably linked to each other. The author of the article introduces to an unusual and uncharacteristic set of fragments of two monuments, connected in an arbitrary composition in the form of a frame to the icon, for the purpose of its exposure and utilitarian use. She tells about the technological features of the practical restoration of these two monuments with distortions of their original finish as a result of previous unprofessional restoration.

Keyword:

sash restoration, conservation, the Royal Gates, the icon of Omen, St Petersburg.

Елена Владимировна Снаткина

Реставратор произведений ДПИ, исследователь
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: snatkina.elena@mail.ru

Консервация и реставрация фрагмента створки Царских врат с иконой «Знамение»

Аннотация:

Актуальность данной темы исследования заключается в том, что в наше время повысился интерес общества к церковному декоративно-прикладному искусству, произведения которого представляют историческое культурное наследие и периодически нуждаются в консервации и реставрации. Иконная рама и изображение на иконе связаны друг с другом неразрывно. Автор статьи знакомит с необычным и нехарактерным для православного искусства набором фрагментов двух памятников, соединённых в произвольную композицию в виде рамы к иконе, с целью её экспонирования и утилитарного использования, рассказывает о технологических особенностях практической реставрации этих двух памятников с искажениями их первоначальной отделки в результате предыдущей непрофессиональной реставрации.

Ключевые слова:

реставрация створки, консервация, Царские врата, икона «Знамение», Санкт-Петербург.

Введение

Актуальность данной темы исследования заключается в том, что в наше время повысился интерес общества к церковному декоративно-прикладному искусству, произведения которого представляют историческое культурное наследие и периодически нуждаются в консервации и реставрации. Иконная рама и изображение на иконе связаны друг с другом неразрывно. Рама и изображение иконы, по сути, имеют стремление к слиянию друг с другом в единое целое, взаимно дополняя друг друга.

Рама, обрамляющая икону – это граница между священным и мирским пространством, которое составляет символическое единство. Также и алтарная преграда в виде иконостаса является границей между миром видимым и невидимым.

Перед нами образец сложной сквозной прорезной резьбы, орнамент которой содержит стилизованные мотивы живой природы. Художественная резьба по дереву является весьма распространенным видом декоративно-прикладного искусства в творчестве русских мастеров.

Целью работы была консервация и реставрация фрагмента створки Царских врат с круглым клеймом с иконой «Знамение».

Из поставленной цели были сформулированы задачи:

- изучить историю развития иконостасов в России XVIII-XIX веков;
- определить значение Царских врат в иконостасе;
- изучить методики позолоты на орнаментальных резных иконостасах изучаемого периода;
- определить материалы, необходимые для проведения консервационных и реставрационных работ на фрагменте створки Царских врат;
- провести консервацию и реставрацию фрагмента створки Царских врат и вставленной в клеймо иконы «Знамение» в связи с её аварийным состоянием сохранности.

Предметом исследования являлся фрагмент резной позолоченной створки Царских врат с круглым клеймом под икону «Знамение».

1. Методика отделки резных иконостасов России XVIII-XIX веков **Иконостас в православном храме – преграда с помещёнными на ней** **рядами икон, она отделяет алтарь от средней части храма.**

В состав иконостаса входят Царские врата (или райские врата), расположенные в центре местного ряда, а также боковые врата, ведущие в жертвенник и диаконник. Царские врата пришли из византийской традиции и существовали ещё до появления высокого иконостаса.

Работа мастеров-иностранцев в Оружейной палате и тесные связи с Европой усиливают появление своеобразной скульптурной резьбы по дереву, которая получила название «флемская резь». В работе русских резчиков, благодаря новым приемам в работе, дерево превращается в сквозной ажурный узор. Резьба становится богатой, состоящей из орнаментальных и растительных мотивов и их замысловатых переплетений, в состав которых входят плоды, цветы, ягоды и очень часто виноградные гроздья и листья.

Помимо привозимых печатных книжных иллюстраций из-за границы в стиле немецкого барокко мотивами деревянной резьбы являлись непосредственно и рисунки из церковных книг. Русские резчики копировали рисунки в разных материалах: дереве, металле, камне, кости, создавая уникальные произведения в убранстве, как царских дворцов, так и церковных иконостасов, хорошо сохранившиеся до нашего времени.

Во второй половине XVII века, при царе Алексее Михайловиче, свое начало получило русское барокко, что в полной мере отразилось на церковной архитектуре и на стилистике храмового убранства. Декоративная ажурная резьба стала заметной составляющей иконостасов, которые стали архитектурной ярусной конструкцией с обилием резных элементов и декоративной позолоты.

В церковном искусстве, как и в нашей жизни, нет ничего случайного. В бытии отдельного человека или целого народа Господь попускает скорби и падения – но если этот человек или народ уповает на Бога, стремится к Нему, то эти тяжелые вехи его пути в итоге становятся ступенями вверх, к духовному очищению. Так же и в церковном искусстве. Излишнее, чуждое духу Православия если и входит в него, то со временем исчезает, уходя в прошлое. Органичное же – приживается, остается, адаптируется и принимает формы, вполне соответствующие духу Церкви (илл. 1).

Технологии золочения декора иконостасов сусальным золотом, которыми пользовались мастера позолотчики XVIII века, были известны и применялись с давних времён. Они перешли в отдельную специальность от

иконописцев, которые ранее сами полностью выполняли все работы при изготовлении иконостасов: писали иконы, золотили на них нимбы и одежды святых, рамы к иконам и фона.

С увеличением количества строящихся храмов в XVII веке появилась самостоятельная профессия позолотчика, а иконописцы занялись непосредственно написанием икон.

Декоративная позолота на иконостасах выполнялась с применением комбинированного золочения на полименте в сочетании с матовыми участками на связующем клее. Этот технический приём позволял усилить красоту резного рельефного декора, благодаря появлению игры светотени, и визуально углублял рельеф.

Для выполнения глянцевой позолоты на резном декоре с применением грунта полимента требовалось, чтобы на резьбе была сделана довольно толстая, но при этом достаточно мягкая, подложка. С этой целью мастера использовали мело-клеевую смесь: так называемый грунт-левкас.

Для приготовления левкаса необходимо было обыкновенный природный мел в виде порошка отмыть через воду от механических примесей с использованием водного раствора, затем многократно процедить его металлические сита разной густоты (от редкой до частой), потом дать мелу осесть на дно, слить прозрачную воду, а оставшуюся меловую массу перелить на противень и просушить. Плиточный мел затем необходимо было снова превратить в порошок, растолочь его в медной ступе. Такой мел из-за трудоёмкости его приготовления называли «отмученным».

Далее в котле необходимо было приготовить кожный или мездровый клей, концентрацию которого мастера определяли на ощупь по практике, как сильно или слабо слипаются, смазанные клеевым раствором пальцы.

Клеевой раствор в тёплом виде щетинными кистями наносился на поверхность орнамента изготовленного из древесины дерева липы за два-три раза. Слои проклейки сушились естественным способом.

Гладкие участки на скульптуре и фонах иконостасов оклеивали тканью серпянкой для предотвращения расхождения клеевых сопряжений многослойной основы. Случалось, что драпировку на скульптуре ангелов, выполняли из этой же ткани, сильно пропитанной крепким клеевым раствором. Следующей за этим операцией было многократное нанесение левкаса. Левкас готовили из тёплого клеевого раствора и отмученного мела.

В тёплый клеевой раствор всыпали небольшими порциями очищенный мел слоями без перемешивания, чтобы он, напитываясь клеем, сам оседал на

дно котла. Вся эта процедура выполнялась на так называемой «водяной бане» для поддержания постоянной температуры приготавливаемого состава. В старинной рецептуре за этим следовало процеживание «через плат», то есть через сито для получения однородной консистенции левкаса. «Платом» называлось льняное полотно редкого плетения.

Наносился левкас щетинными кистями. Послойно, с просушиванием каждого слоя грунта естественным путём. В процессе нанесения грунта металлическими крючками разной формы удалялись наплывы и потёки левкаса. После нанесения нужного по толщине слоя, слегка увлажнённый водой левкас выскабливался до гладкости металлическими крючками и дополнительно выравнивался увлажнённым боровым хвощом уже до более гладкого состояния. При этом суставчики хвоща для увеличения их жёсткости и срока службы надевались на специальные палочки-гремитки.

Мастера нарезали стамесками по увлажнённому левкасу, выполняя цировку, то есть нарезали рисунок в толще левкаса, подчёркивающий красоту резьбы по дереву, оживлявшую её разнообразными приёмами. Цировку выполняли с помощью стамесок, циразиков, клюкарз и эйсмугов.

Вслед за этой операцией выполнялась шихтановка – шлифовка поверхности сухим способом с применением сухих стеблей борового хвоща, на гранях которого присутствуют капельки кремнёвой кислоты, благодаря которым поверхность левкаса становилась абсолютно гладкой и напоминала собой бисквитный фарфор без блеска.

Далее следовала подготовка под гляцевое золочение – нанесение полимента. Многокомпонентный состав полимент для работы разводили слабым клеевым раствором мездрового клея и наносили послойно мягкими беличьими кистями на тщательно подготовленную поверхность примерно за 4 раза.

Каждый слой полимента тщательно сушили. Затем увлажняли поверхность водкой или хорошим вином (подпуском) и накладывали лапками из кончиков беличьего хвоста двойниковое сусальное золото. Оно представляло собой биметаллические пластины: одна сторона которых была из серебра, а другая – из золота. Спустя какое-то время золото полировали зубом (медвежьим или волчьим, позднее агатовыми зубками) до получения сильного глянца на золоте.

Матовое же клеевое золочение остальной поверхности левкаса выполняли так: проклеивали слабым раствором мездрового клея и хорошо просушивали. В этот раствор вводили небольшое количество сухого пигмента

охры светлой, чтобы получить цветную подкладку под золотом. Мастера XVIII века применяли в своей работе не только «двойник», но и цветное золото.

Вторую проклейку выполняли так же слабым раствором клея, но без добавления пигмента, хорошо просушивали поверхность, смачивали водкой и быстро накладывали более тонкое золото (уже без подкладки из серебра). После просушки позолоты обметали её «заячьей лапой». При необходимости локально повторяли операцию в местах появившихся дефектов на поверхности позолоты.

Для усиления контраста между глянцевым и матовым золочением применяли ещё и специальный матовый раствор. Существовало множество рецептов этого матового раствора. У каждого подрядчика он был свой. В старинной рецептуре применялось даже пиво.

Как показывают лабораторные исследования старинных авторских матирующих покрытий, всё же, чаще всего, применялся состав на основе очень слабого клеевого раствора, в который добавлялись красящие пигменты: росный ладан (сандарак), шафран, гуммигут, куркума и драконова кровь. Все эти заморские компоненты привозились из-за моря, и стали известны русским мастерам от иностранцев, прибывших в Россию вместе с иностранными архитекторами.

Применение этого раствора способствовало не только более эстетичному восприятию позолоты, но и защищало дорогое декоративное покрытие от воздействия бытовых загрязнений, сажи и копоти, оседавших на поверхность позолоты при горении восковых свечей.

Обратные стороны скульптурных элементов декора и съёмных рам к иконам мастера окрашивали (по предварительной проклейке поверхности дерева) клеевым колером, состоящим из сухого пигмента охры светлой на водном клеевом растворе мездрового клея. Этот колер наносился за один-два раза и предохранял поверхность древесины от воздействия бытовой пыли, грязи, сажи и копоти.

Эта технология золочения просуществовала довольно длительное время и показала хорошие результаты при эксплуатации в сложных по климату условиях храмов и дворцовых интерьеров.

XIX век привнёс изменения в технологию декоративной позолоты, связанные с изменением вкусов заказчиков и архитектурных стилей, когда резко сократились объёмы применения золота в отделке декора. Позолота перестала доминировать в отделке. С изменением технологии изготовления сусального золота прекратился выпуск «двойника». Тогда мастера позолотчики

стали имитировать этот вид золочения тем, что операцию стали выполнять в два этапа: сначала серебрили поверхность на полименте, потом проклеивали поверх серебрения слабым раствором клея и золотили уже сусальным золотом с последующей полировкой поверхности.

В это время появились сочетания позолоты с окраской не только фоновых участков на иконостасах, но также выборочно и на элементах декоративной резьбы.

Как более экономичное, практичное и износостойкое по сравнению с клеевым, по мнению мастеров и заказчиков, широко стало применяться золочение на масляном лаке «мордан» и гольдфарбе (гульффарбе). Теперь при комбинированном золочении возможно было сочетание глянцевого золочения на полименте и матового на гульффарбе. Золочение на «мордан» применялось, как самостоятельный вид, ввиду технологии нанесения этого лака на поверхность, и заменила вредный для исполнителей способ огневого амальгамного золочения на куполах и металлическом накладном декоре.

Во второй половине XIX века это широко стала применяться имитация золочения с использованием различных новых материалов и технологий в сочетании с отделкой древесины основы под воск, лак и различные окраски. Эти нововведения XIX века в технологии отделки различных изделий частично коснулись и отделки предметов церковного искусства, но более всего стали применяться в фабричном производстве при изготовлении рам к картинам и предметов светского декоративно-прикладного искусства.

Памятник декоративно-прикладного церковного искусства, поступивший на реставрацию, находится на постоянном хранении в храме «Воскресения Христова» у Варшавского вокзала. Это орнаментальная золочёная «деревянная рама» с круглым клеймом под икону «Знамение». Памятник прикладного и декоративного искусства находится на постоянном хранении в храме Воскресения Христова у Варшавского вокзала. Предмет передан на реставрацию отцом Георгием (Пименовым) ввиду утраты эстетического вида, который неприемлем для молений прихожан в храме. Исторические сведения о происхождении, проводимых исследованиях и реставрациях фрагмента створки Царских врат отсутствуют. В книге учёта церковных ценностей при храме Воскресения Христова у Варшавского вокзала имеется запись под номером 43 (349): «Знамение Б.М. из резн. иконостаса».

Перед началом реставрационных процессов была произведена атрибуция предметов, поступивших на реставрацию с поиском аналоговых памятников.

Изучение данных разнообразных источников информации позволило атрибутировать представленный для консервации и реставрации памятник церковного декоративно-прикладного искусства, как фрагмент створки царских врат, пострадавший в период уничтожения произведений деревянного резного искусства в храмах. Представленный на реставрацию памятник представляет собой фрагмент створки Царских врат с круглым клеймом с вставленной в него иконой «Знамение», также представляющую собой только часть произведения. Икона ранее была традиционной прямоугольной формы, а при подгонке к круглой форме клейма створки Царских врат её форма изменилась на круглую с значительной утратой авторской основы иконы и живописи.

Сюжет «Знамение» является самостоятельным произведением в иконописи и не соответствует канонам оформления клейм Царских врат. В верхней части Царских врат обычно располагается икона «Благовещение» (Архангел Гавриил и Богородица), а в других клеймах располагаются иконы апостолов Луки, Матфея, Марка и Иоанна Богослова (Илл. 2).

Можно было бы предположить, что данный фрагмент орнаментальной позолоченной резьбы является верхней частью створки Царских врат, отпиленный от основного изделия, о чем свидетельствуют три участка основы с тремя торцевыми спилами в нижней части фрагмента.

Характер сильных стойких поверхностных загрязнений также говорит о том, что это как бы верхняя часть изделия.

Круглое клеймо с профильной рамой также свидетельствует о том, что это – предмет церковного декора, и может быть рассмотрен, как фрагмент створки Царских врат. В орнаментальной части фрагмента створки Царских врат присутствует традиционный элемент «виноградная гроздь», и этот факт говорит нам о том, что этот фрагмент резного декора первоначально был не верхним, а нижним в композиции Царских врат.

В различных источниках информации по церковной архитектуре интерьеров наличествует множество аналоговых предметов, подтверждающих предположение о происхождении данного предмета, поступившего на реставрацию.

Фрагмент резного золоченого декора в виде фрагмента створки Царских врат, отпиленный ранее при неизвестных обстоятельствах, приспособлен к использованию, как рама к иконе «Знамение Божией Матери».

Каждый православный храм России имеет свою историю, взлеты, падения. Многие церкви в России пострадали в первые годы после Великой

Октябрьской социалистической революции и в 1930-е годы в годы иконоборчества. Только малая часть произведений церковного искусства попала в государственные музеи, часть сохранилась благодаря частным лицам, но очень многие храмы были в это время безжалостно разграблены и безвозвратно утрачены. Среди них были и памятники древнерусской культуры, и храмы раннего «петровского» барокко, классического стиля.

Обращаясь к непростой истории нашего государства, следует отметить, что к числу сохранившихся храмов относятся значимые для Петербурга храмы, являющиеся в настоящее время памятниками архитектуры XVIII-XIX веков с историческим внутренним убранством и реконструированных по историческим документам. На примерах некоторых из них можно рассмотреть историю иконостасов и Царских врат изучаемого периода.

Это связано с тем, что часть створки Царских врат с круглым клеймом, поступившая на реставрацию, по мнению экспертов, относится к данному периоду времени, о чём свидетельствует стиль фрагмента памятника. Чётко и профессионально выполнена резьба по дереву, а также виды авторской декоративной позолоты на ней. Врата, несомненно, принадлежали к композиции иконостаса, занимавшего достойное место в одном из утраченных православных храмов Петербурга.

Архитектура начала XVIII века носила принципиально новые черты, Она обращается в этот период к мировому классическому архитектурному наследию, включает в себя новые элементы скульптурного декора.

Русское искусство переживает Новый расцвет в середине XVIII века.

Это время можно назвать возрождением и развитием традиций петровского времени, оно носит условное название «петровского» и «елизаветинского» барокко.

Исследователем был проведён поиск аналогов Царских врат в композициях других памятников церковного искусства и реконструкция имеющегося фрагмента в целое произведение (илл. 3, 4, 5).

2. Техническое состояние фрагмента створки Царских врат с круглым клеймом под икону (илл. 6-8)

Фрагмент створки набран из нескольких досок, склеенных между собой слоями под прямым углом. Древесина фрагмента створки Царских врат плотная, без видимых повреждений и поражений. Очевидна деформация фрагмента створки, выгнувшейся радиально в центральной части лицевой стороны на 4.5 см от плоскости в связи с потерей напряжения древесины

основы при отделении резьбы от рамы-обвязки. Размеры: высота – 60 см, ширина – 51 см, высота рельефа (толщина) – 7 см.

На основе имеются утраты основы размерами: (2 x 1 и 1,8 x 6) см внизу слева и внизу справа соответственно на тыльной стороне створки.

Кроме утрат механического плана на тыльной стороне видны реставрационные вставки древесины размерами: (4,5 x 1,5) см вверху справа и внизу справа. Видны волосяные трещины и разрывы древесины по массиву размерами: 6,4 см и глубиной 3,8 см (Илл. 7).

Отделка основы тыльной стороны фрагмента ранее была выполнена составом охры светлой на мездровом клее. Этот слой утратил связь с основой, имеет значительные осыпи окраски, скорее всего от обильного воздействия влаги при неправильном хранении, повлекшим за собой нарушении адгезии окрасочного слоя с древесиной основы. На отделке тыльной стороны фрагмента имеются потёки неизвестного происхождения.

Поверхностные загрязнения носят бытовой характер – это пыль легкоудаляемая, а также трудноудаляемые загрязнения в виде скоплений сажи и копоти, а также слежавшиеся и въевшиеся в поверхность отделочного слоя пыль и грязь, особенно ярко выраженные на верхних горизонтальных участках рельефа.

Биологические наслоения или повреждения при визуальном анализе поверхности тыльной стороны фрагмента не выявлены.

Конструктив фрагмента створки врат держится крепко, не расшатан, но есть разрыв древесины по усушке (10 x 2 x 0,1) см в верхнем левом углу.

Внутри круглой рамы к иконе имеется сквозная трещина (4,1 x 0,25) см и волосяная трещина (3,1 x 0,1) см.

На внутреннем ободе круглой рамы слева и справа стамеской ранее было выбрано дерево на (4,1 x 6,5) см слева и (13,6 x 4,1) см справа.

Внизу на центральной части видна трещина по склейке досок основы. Справа имеются отверстия от гвоздей, что свидетельствует о том, что фрагмент ранее монтировался в столярную раму-обноску с их помощью. Других вариантов крепления фрагмента в створку Царских врат не выявлено.

Грунт – левкас в основном хорошо держится на основе. На сколах грунта до основы видно, что он белого цвета, плотный, толщиной 0,2-0,15 см.

Имеются локальные утраты левкаса: на центральной части фрагмента скол на завитке выступающей части овальной формы (2,7 x 1,9) см; в нижней части на подставках – (2 x 1,8) см слева и (1,1 x 0,9) см справа; внизу на центральном фрагменте (0,8 x 0,6) см слева и (1 x 0,2) см справа. На круглом

элемента рамы по всей верхней его части имеется глубинная трещина, вызвавшая вздутие и последующее отставание левкаса от основы.

Первоначально на фрагменте Царских врат было выполнено комбинированное золочение: на полименте и матовое. Преобладает авторское золочение на полименте. Имеются потертости по всей поверхности отделки фрагмента створки врат, особенно на выпуклых частях орнамента. Площадь участков матового золочения невелика. Она ограничена небольшими участками, на которых изначально технически невозможно было выполнить глянцевое золочение на полименте, то есть в недоступных для полировки агатовыми зубками углублениях рельефа и на внутреннем и внешнем периметрах центрального валика вокруг иконы.

При визуальном наблюдении выявлена непрофессиональная реставрация позолоты с применением сплошного лакового покрытия поверх авторской глянцевой позолоты. Непрофессионально выполненная позолота нанесена локально поверх авторской потёртой позолоты в виде накладки строфрей сусального золота чёткой прямоугольной формы, не совпадающих по форме с участками потёртости глянцевой позолоты. Это действие привело не только к искажению авторской отделки, но и полностью исказило эстетическое восприятие ценного предмета. Кроме того, этот факт изменения вида золочения с глянцевого на лаковое, безусловно, осложнит и затруднит в дальнейшем возвращение памятнику первоначального вида, так как лак наверняка вошёл в поры авторского левкаса.

По всей отделке фрагмента створки врат имеются слабые пылевые и сильные стойкие поверхностные загрязнения в виде сажи, копоти и грязи, особенно плотно слежавшиеся на верхних участках горизонтальных поверхностей. Биологические повреждения или наслоения при визуальном осмотре лицевой стороны не выявлены.

Общее заключение о состоянии памятника.

1. Трещины на основе.
2. Утраты основы в виде сколов.
3. Утраты красочного слоя тыльной стороны.
4. Потёки краски на клеевом слое отделки тыльной стороны.
5. Локальные трещины и утраты грунта-левкаса на лицевой стороне.
6. Значительные потёртости авторской позолоты.
7. Искажение авторской отделки в виде декоративной позолоты двух видов с фрагментарным золочением на лаке по высокоглянцевому золочению.

8. Нестойкие поверхностные загрязнения.
9. Стойкие сильные поверхностные загрязнения.

3. Консервация и реставрация фрагмента створки Царских врат с круглым клеймом под икону (илл. 9-15)

Состав и последовательность реставрационных мероприятий

1. Удаление нестойких поверхностных загрязнений.
2. Заделывание трещин на основе.
3. Воссоздание утрат основы в виде сколов по аналогам на створке врат.
4. Удаление потёков краски на клеевом слое отделки тыльной стороны.
5. Удаление позднего лакового покрытия с авторской отделки фрагмента врат.
6. Укрепление (консервация) авторского левкаса на местах трещин.
7. Восполнение утрат левкаса до основы и на воссозданных участках утрат резьбы.
8. Удаление сильных стойких поверхностных загрязнений.
9. Восполнение утрат декоративной позолоты двух видов: глянцевой и матовой.
10. Окраска тыльной стороны охрой светлой на клее.

После определения программы проведения необходимых работ перешли к практической части реставрационных мероприятий.

Удаление нестойких поверхностных загрязнений было проведено с помощью пылесоса и мягкой кисти с большой аккуратностью и осторожностью как с лицевой, так и с тыльной сторон фрагмента створки Царских врат (илл. 11).

Утраты основы на тыльной стороне в виде сколов произведены при помощи белодерёвного шпона и натурального мездрового клея по следующей методике: с вечера замачивается мездровый клей в дистиллированной воде комнатной температуры для его набухания. На следующий день клей распускается на водяной бане при осторожном помешивании, не создавая пузырьков, с добавлением катамина А-Б.

Готовится концентрированный клей 20%, затем по мере необходимости приготавливаются рабочие составы: 5% и 10% растворы, которые в тёплом виде наносились последовательно на склеиваемые поверхности основы и шпона с интервалами в 15 минут, а затем плотно вставлялся проклеенный шпон в трещину на 24 часа. После высыхания клея шпон подрезался стамеской по форме заделки (илл. 10).

Воссоздание утрат основы в виде сколов по аналогам на створке врат было произведено так: места утрат проклеивались последовательно тёплым раствором мездрового клея 5%, 10% и 20% концентрации с интервалами в 15 минут. После чего места утрат основы заполнялись смесью древесных опилок с клеем 20% концентрации чуть выше авторского уровня основы с поправкой на усадку состава при высыхании (илл. 10).

Удаление потёков краски на клеевом слое отделки тыльной стороны производилось следующим методом с применением ватного микротампона, слегка увлажненного дистиллированной водой и хорошо отжатого аккуратно и осторожно до полного удаления потёка клея с поверхности (илл.9).

Удаление позднего лакового покрытия с авторской отделки фрагмента врат: расчистка производилась при помощи ватного тампона, увлажненного в этиловом спирте, осторожными движениями без усилия. В верхней правой четверти на валике круглого клейма после снятия верхнего непрофессионального слоя обнаружен кусок (3,1 x 0,9) см, заделанный шпаклевкой или замазкой неизвестного состава прямо по авторскому золочению. Там же были обнаружены ряд трещин и вздутий, в которые ранее была залита охристая краска. Данным методом производилась расчистка всего фрагмента круглой центральной рамки под икону створки Царских врат (илл. 11).

Вся остальная поверхность лицевой орнаментальной золоченой резьбы очищалась от позднего лакового покрытия и непрофессионально выполненной позолоты на лаке при помощи компрессов из геля – лакоудалителя B-52. При выполнении этой операции гель равномерно наносился на поверхность при помощи щетинной кисти, участок накрывался полиэтиленовой плёнкой и оставлялся на 15 минут (это время экспозиции), а затем гель со вспученным лаковым слоем снимался с участка при помощи ватного микротампона на лучине, увлажнённого ацетоном. Тампоны часто заменялись на новые. Это необходимо для того, чтобы полностью удалить лаковую плёнку с поверхности авторской глянцевой позолоты (илл. 12).

Укрепление (консервация) авторского левкаса на местах трещин производилась последовательно и поэтапно. Приготовленный концентрат клея доводился до рабочих составов, необходимых для реставрации – 5%, 7% и 10%. По обнаруженным после расчистки трещинам проходили теплым мездровым клеем – 5%, затем – 7% и затем – 10% с интервалом 10-15 минут между слоями. Клей наносился мягкой беличьей кистью с прониканием непосредственно в сами трещины. Прижимался ватным тампоном, смоченным

в дистиллированной воде и хорошо отжатым, снимая излишки клея. Если левкас сразу не приклеился, то процедура повторялась. Реставрируемый участок прижимался пальцами через фторопластовую пленку, а затем приглаживался фторопластовым зубком, соблюдая направление – вправо-влево, вверх-вниз. По данной технологии производилось укрепление авторского левкаса по всем обнаруженным трещинам фрагмента створки Царских врат.

Для восполнения утрат левкаса до основы приготавливался левкас – смесь мездрового клея и мела. Берётся 10% раствор клея, подогревается на водяной бане. В тёплый клей насыпается просеянный порошок мела мелкими порциями, при этом раствор не мешают. Мела насыпают примерно два объема и накрывают крышкой на час до получения полной однородности раствора. Затем состав медленно перемешивается и процеживается через металлическое сито в другую посуду. Готовый левкас должен стекать с кисти в виде длинных нитей. Во время работы раствор всегда должен быть тёплым (+40°C). Наносится левкас коротко подвязанной кистью. Сначала внатыч – торцом кисти 2-3 слоя, затем вгладь – как при окраске 3-4 слоя. Каждый слой просушивается в среднем 2-3 часа. После полного высыхания производится лишёвка – обработка стальными крючками по слегка увлажненной поверхности левкаса.

Далее производится шихтановка – ошкуривание поверхности всухую разными №№ 180, 240, 320 водостойкой наждачной бумаги с последующим обеспыливанием (илл. 13).

Удаление стойких сильных поверхностных загрязнений производилось одновременно во время выполнения операции по удалению поздней непрофессиональной лаковой плёнки, так как разделить сильные стойкие загрязнения и лак на слои не представляло технической возможности.

Восполнение утрат декоративной позолоты двух видов: глянцевой и матовой

Во время реставрации глянцевой позолоты на полименте не следует добиваться того яркого блеска полиментного золочения, как при изготовлении новой работы. Это делается для того, чтобы новое реставрационное золото не отличалось по блеску от авторского, сохранившегося на памятнике прошлого века. Для этой цели полимент лучше разводить не на тухлом яичном белке, а на мездровом клее. Полировку золота при этом способе также лучше выполнять не агатовым зубком, дающим сильный блеск золота, а

фторопластовым шпателем, позволяющим достигнуть умеренного блеска глянцевой позолоты, максимально приближенного к авторской.

Проклейка левкаса – поверхность исторического левкаса, предназначенную в дальнейшем для золочения на полименте, необходимо было прошкурить водостойким наждачным №№ 240 и 320 полотном всухую и тщательно её обеспылить. Эту операцию обязательно нужно было выполнить, чтобы избежать наличия на поверхности рабочего участка остатков лакового непрофессионального покрытия, частицы которого могли войти в поры левкаса.

Заранее приготовленный концентрат мездрового клея с добавленным в него антисептиком катамином А-Б разбавили дистиллированной водой до 5% и 7 % концентрации.

Первую проклейку поверхности рабочего участка производили тёплым раствором 5% клея мягкой щетинной кистью. Сушить слой 2.5 - 3 часа. Вторую проклейку рабочего участка производить 7% водным раствором того же клея в тёплом виде. Сушка слоя – 2.5 – 3 часа.

Для выполнения фрагментарного золочения на полименте готовая полиментная паста французской фирмы “*Le Frans*” разводилась 7% водным раствором мездрового клея в тёплом виде до рабочей кроющей консистенции: для первых 2-3 слоёв акварельной консистенции, для последующих 2-3 слоёв до темперной более плотной консистенции. Наносился полимент, разведённый тёплым (+40°C) клеем, в тёплом виде (подогревался постоянно на водяной бане) равномерным слоем без разравнивания очень аккуратно беличьей кистью. Высыхание каждого слоя контролировалось по внешнему виду и цвету полимента индивидуально в зависимости от влажности и температуры воздуха в помещении мастерской. Примерно высыхание слоя происходило через 20-35 минут. Каждый слой очёсывался холстинкой и тщательно обеспыливался (илл. 14).

После высыхания последнего слоя приступали непосредственно к золочению. Нанесение золота производилось по предварительному раскрою листочка сусального золота на золотарной подушке на строфьи необходимого для работы размера. Поверхность рабочего участка смачивалась дважды водкой, и, пока водка не испарилась с поверхности, производилась быстрая накладка строфьи золота на смоченный участок так, чтобы строфья золота плотно прилипла к поверхности полимента, как бы притянулась. Золото переносилось с подушки на изделие при помощи беличьей лапки

(лампензеля), изготовленной их кончика беличьего хвоста и вставленной в рейфилку.

Полировка золота производилась через небольшой промежуток времени, который определялся практически в каждом конкретном случае и составлял от 40 минут до 1.5 часов (илл. 15).

Для полировки применялся фторопластовый шпатель той формы, которая требовалась по профилю на данном участке работы.

Заделка разрывов и трещин на золоте производилась методом фликовки «на фук» при помощи маленьких стрófеек золота, которые располировывались сразу же после схода пара с участка, подлежащего исправлению (илл.16).

Матовое золочение на клее выполнялось после проклейки 5% и 7 % водным раствором клея труднодоступных участков и хорошей их просушки.

Поверхность проклейки увлажнялась водкой за 1 раз, быстро наносился кусочек сусального золота и плотно прижимался ватным тампоном к поверхности рабочего участка. Примерно через два часа участок матового золочения располировывался ватным тампоном из хлопковой ваты среднего размера и плотности. При необходимости заделки трещин на золоте или пропусков операция повторялась локально.

На отдельных участках авторской позолоты были выполнены живописные тонировки утрат и потёртостей позолоты металлизированными акварельными красками «Невская палитра» в технике «пуантель».

Окраска тыльной стороны фрагмента створки Царских врат охрой светлой на клее производилась после выполнения всех реставрационных мероприятий. С этой целью был взят сухой порошок – пигмент охры светлой, который был разбавлен до кроющей консистенции 10% водным раствором мездрового клея. Состав наносился на поверхность в тёплом виде щетинной кистью с разравниванием слоя до однородного покрытия. Сушка слоя 2-3 часа (илл. 17).

Консервация живописи на иконе

Использование в данном случае иконы «Знамение Божией Матери» не характерно для канонических сюжетов Царских врат и является следствием приспособления не связанных друг с другом предметов декоративно-прикладного церковного искусства (илл. 18).

Икона, представленная на реставрацию в комплекте с фрагментом Царских врат, в результате приспособления также оказалась обрезанной по

форме круглого клейма с утратой значительной части живописного изображения Божией Матери, на котором в верхней части почти полностью утрачен нимб, оба верхних и оба нижних угла иконы (илл. 19-20).

В ходе проведения противоаварийных мероприятий по консервации на иконе «Знамение» было проведено укрепление левкаса и красочного слоя на двух сторонах иконы. Это мероприятие по консервации левкаса с живописью позволило предотвратить осыпание пересушенного красочного аварийного слоя и провести рентгенологические исследования иконы.

Среди списков иконы «Знамение» наиболее подходящим по времени создания и сюжету аналогом иконы, поступившей на реставрацию, может быть признана икона Толгская «Знамение Пресвятой Богородицы». В период исследований и сбора материалов по реставрации иконы было выявлено и графическое изображение образа «Знамение». Все эти факты подтверждают, что ранее икона была прямоугольной формы, но в результате непрофессиональных действий была изменена её форма (илл. 21-22).

При проведении визуального анализа поверхности тыльной стороны выявлено, что икона ранее была выносной, двухсторонней. На оборотной стороне иконной доски сохранились частично несколько фрагментов левкаса с живописью и буквами «НИК» и «Л» слева и справа вверху, по которым можно предположить, что утраченный образ принадлежал Николаю Мирликийскому (илл. 23). На нижнем участке виден фрагмент одежды с рисунком на фоне бордового цвета, что также встречается на изображениях иконы Николая. На двух верхних локальных фоновых участках под слоем потемневшего лака (или олифы) видно декоративное покрытие в виде позолоты, что стало после ясным проведения пробных расчисток фрагментов на тыльной стороне поверхности от потемневшей покровной плёнки.

Заключение

Сохранение культурного наследия России является важнейшей задачей, стоящей перед нашим поколением. Без изучения исторического прошлого, знания технологий и материалов, применённых на памятниках ранее, невозможно принятие правильного решения для спасения памятника.

Исследуемый памятник находился в трудных жизненных условиях: прошли годы забвения, использования не по своему назначению, длительное время вообще помещения не имели никакого отопления, остекления, подвергались воздействию сквозняков, атмосферных осадков и агрессивных сред.

Характер разрушений данного памятника из-за отсутствия и нарушения норм температурно-влажностного режима до консервации и реставрации носил аварийный характер. За годы безвременья произошли серьезные процессы нарушения целостности основы из гигроскопических материалов, нарушилась связь основы с грунтами, имеющими дорогостоящую высококачественную отделку в виде комбинированной позолоты, появились частичные и полные утраты элементов декора, деформации, частично или полностью разрушились красочные слои.

Благодаря восстановлению и нормализации температурно-влажностного режима, для этих двух памятников даже простыми хозяйственными методами, а затем при постепенном усовершенствовании климат контроля удалось остановить процессы разрушения всех материалов основы и отделки, провести научные исследования, составить методики комплексной реставрации, осуществить их на практике и поддерживать необходимые условия для дальнейшей эксплуатации уникальных объектов, основываясь на их индивидуальных особенностях.

На фрагменте створки Царских врат были выполнены необходимые работы по консервации авторского грунта-левкаса, удалены поздние непрофессиональные лаковые и красочные покрытия и позолота на лаковом связующем, искажавшие авторскую отделку, восполнены в границах утрат грунт и позолота, выполнены условные акварельные тонировки. Таким образом, памятнику был возвращён экспозиционный вид.

Работы с иконой «Знамение» носили только противоаварийный характер, вызванный её аварийным состоянием сохранности. Были проведены необходимые исследования, позволяющие в будущем продолжить реставрационных работ, как на лицевой, так и на тыльной сторонах иконы (илл. 24-26).

Далее эти оба памятника будут экспонироваться вместе в особых условиях хранения в музейном зале храма «Воскресения Христова» у Варшавского вокзала, как напоминание о тех временах, когда церковное декоративно-прикладное искусство варварски уничтожалось, как не имеющее исторической ценности. Хочется надеяться, что эти события больше не повторятся, а памятники после консервации и реставрации займут достойное место в историческом и культурном наследии России (илл. 18).

Список источников информации:

- Алешин, А.Б. (1989). *Реставрация станковой масляной живописи в России*. Ленинград: Художник РСФСР.
- Анцов, В.Л. (1916). *Золочение и серебрение по дереву и металлу: Практическое руководство для любителей и практиков к золочению и серебрению различных деревянных и металлических вещей листовым золотом и серебром, а также всевозможными лаками (Библиотека «Друг кустаря»)*. Петроград, Москва: М.П. Петров.
- Будур, Н. (сост.) (2003). *Русские иконы*. Москва: Олма-пресс.
- Гренберг, Ю.И., Виктурина, М.П., Девина, Р.А. (1976). *Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи, хранения, Основные методы технико-технологических исследования. Борьба с биологическими вредителями. Химия для реставраторов. (Учебное пособие для худ. училищ и вузов*. Москва: Искусство.
- Кедринский, А.А. (1999). *Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов*. Москва: Изобразительное искусство.
- Клокова, Г.С. (2008). *Как сохранить церковные ценности*. Москва.
- Монахиня Иулиания (М.Н. Соколова). (1995). *Труд иконописца*. Москва.
- Николаев, А.С. (1949). *Работы позолотчика*. Ленинград, Москва.
- Ольшанский Д.В. (2012). *Русские иконы. Энциклопедия стилей*. Москва: Астрель.
- Гренберг, Ю.И. (сост.) (1976). *Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи*. Москва: Искусство.
- Реставрация икон. Методические рекомендации. ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря (2001). Москва: Эгинс.
- Тарасов, О.Ю. (1995). *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России*. Москва: Прогресс-Культура: Традиция.
- Филатов, В.В. (ред.) (1986). *Реставрация станковой темперной живописи*. Москва: Изобразительное искусство.
- Филатов, В.В. (1961). *Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация*. Москва: Искусство, 1961.
- Царские врата в храме: что это такое и для чего они нужны (2019, 15 марта). URL: www.proreligiu.clab (дата обращения 24.04.2020).
- Ченнино Ченнини (2008). *Книга об искусстве или трактат о живописи*. Санкт-Петербург: Библиополис.
- Шмидт, Л.П. (сост.) (1903). *Золочение, серебрение и бронзирование по дереву: Полн. домаш. фабрич. пр-во багета для карнизов, рам для картин... и т.п. ...: Руководство*

для столяров, рамочников, мебельщиков, проф. мастеров и любителей: В 4 ч.
Москва: тип. Н.Н. Булгакова.

Приложение



Илл. 1. Пермская государственная художественная галерея. Царские врата с фигурными клеймами. XVIII век



Илл. 2. Царские врата с росписью Андрея Рублёва с каноническими сюжетами Благовещение и изображениями четырех Евангелистов: Луки, Матфея, Марка и Иоанна Богослова



Илл. 3. Царские врата Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Орнаментальная золочёная резьба композиции створки Царских врат, вмонтированная в столярное основание. Реконструкция фрагмента Царских врат с двумя зеркальными элементами. Соединение двух фрагментов с добавлением небольших деталей орнамента в центре композиции



Илл. 4. Царские врата с тремя круглыми клеймами под иконы на каждой створке. Реконструкция створки Царских врат с тремя круглыми клеймами.



Илл. 5. Царские врата главного иконостаса с прямым верхом и тремя клеймами под иконы. Исаакиевский собор. (1818-58 гг.) Классицизм. Архитектор О. Монферран. Реконструкция Царских врат



Илл. 6. Общий вид фрагмента створки Царских врат с иконой «Знамение» до реставрации



Илл. 7. Лицевая сторона фрагмента створки Царских врат, представленный на реставрацию после демонтажа иконы



Илл. 8. Тыльная сторона фрагмента створки Царских врат до реставрации



Илл. 9. Тыльная сторона створки после расчистки от загрязнений и потёков на основе



Илл. 10. Тыльная сторона створки после расчистки от загрязнений, потёков и заделок утрат основы



Илл. 11. Лицевая сторона створки после удаления поверхностных загрязнений и позднего лакового покрытия с глянцевой позолоты



Илл. 12. Лицевая сторона створки после удаления непрофессионального лакового и красочного покрытия



Илл. 13. Лицевая сторона створки после восполнения грунта-левкаса в границах утрат



Илл. 14. Лицевая сторона створки Царских врат с нанесённым на места утрат авторского золочения грунтом-полиментом



Илл. 15. Лицевая сторона фрагмента створки Царских врат в процессе локального восполнения утрат глянцевого золочения на полименте



Илл. 16. Лицевая сторона фрагмента створки после локального золочения на полименте



Илл. 17. Тыльная сторона створки после окраски охрой на клее



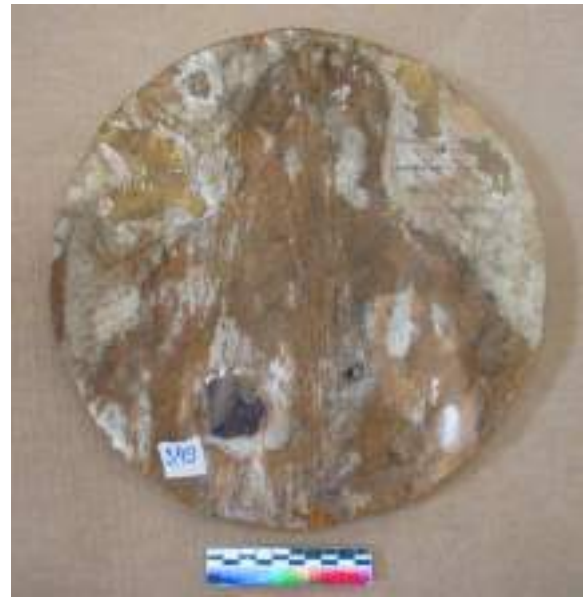
Илл. 18. Лицевая сторона створки Царских врат после консервации и реставрации вместе с иконой «Знамение»



Илл. 19-20. Лицевая и тыльная стороны иконы «Знамение» и «Николая Мирликийского» после демонтажа из фрагмента створки Царских врат до консервации и реставрации



Илл. 21. Икона Толгская. Знамение Пресвятой Богородицы. Аналог иконы, представленной на реставрацию



Илл. 22-23. Лицевая и тыльная стороны иконы «Знамение» и «Николая Мирликийского» в процессе консервации левкаса с живописью и позолотой



Илл. 24. Рентгеновский снимок иконы «Знамение» с видимыми записями на лицевой стороне иконы и фрагментами левкаса на тыльной стороне



ОСТАТКИ ПЕРВОГ. БОГОР. ЗНАМЕНИИ.

Илл. 25. Прорись канонического сюжета иконы «Знамение Божией Матери».



Илл. 26. Икона «Знамение» после консервации, реставрации и выполнения условных акварельных тонировок на восстановленных участках грунта-левкаса

Olga V. Zuenkova

Restorer of works of applied art,
Art critic, Art expert
Researcher in the field of restoration
St Petersburg, Russia
E-mail: natalif47@yandex.ru

Conservation and restoration of the frame to the icon of Descent from the Cross of the main iconostasis of the Upper Church of the Cathedral of the Vladimir Icon of the Mother of God in St Petersburg (in Russian)

Abstract:

The preservation of the Church's cultural heritage is one of the most important tasks of the society today. The historical main Baroque iconostasis of the Cathedral of the Vladimir Icon of the Mother of God in St. Petersburg is a unique work of art of its kind, created in the middle of the 18 century by the famous F. Rastrelli. The Iconostasis needs conservation and restoration, and must be preserved in accordance with museum principles as an architectural monument of federal significance. This article describes the questions of attribution, conservation and restoration of the frame to the icon of *Descent from the Cross*, which is an important element in the complex of historical and cultural heritage of the Cathedral of the Vladimir icon of the Mother of God.

Keyword:

restoration of sculpture, conservation, the necropolis of Alexander Nevsky Lavra, Saint Petersburg

Ольга Викторовна Зуенкова

Реставратор произведений ДПИ, искусствовед,
арт-эксперт, исследователь
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: natalif47@yandex.ru

Консервация и реставрация рамы к иконе «Снятие с креста» главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге

Аннотация:

Сохранение церковного культурного наследия является на сегодняшний день одной из важнейших задач общества. Исторический главный барочный иконостас собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге является в своём роде уникальным произведением искусства, созданным в середине XVIII века знаменитым Ф. Растрелли. Иконостас нуждается в консервации и реставрации, и должен сохраняться в соответствии с музейными принципами, как памятник архитектуры федерального значения.

Данная статья описывает вопросы атрибуции, консервации и реставрации рамы в иконе «Снятие с креста», которая является важным элементом в комплексе объекта историко-культурного наследия собора Владимирской иконы Божией Матери.

Ключевые слова:

реставрация рамы, консервация, икона «Снятие с креста», собор Владимирской иконы Божией Матери, Санкт-Петербург.

Введение

Сохранение церковного культурного наследия является на сегодняшний день одной из важнейших задач общества. Исторический главный барочный иконостас собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге является в своём роде уникальным произведением искусства, созданным в середине XVIII века знаменитым Ф. Растрелли. Иконостас нуждается в консервации и реставрации, и должен сохраняться в соответствии с музейными принципами, как памятник архитектуры федерального значения.

Сохранение культурного наследия в мире, в отдельно взятой стране, в отдельно взятом городе является на сегодняшний день одной из важнейших задач общества, требующей постоянного внимания и контроля.

Уже в 1972 г. при участии ЮНЕСКО была принята «Конвенция об охране всемирного и культурного наследия», а также началось составление Списка объектов всемирного культурного и природного наследия, в который входят уже более чем 1007 объектов. Исторический центр Санкт-Петербурга стал первым в списке от Российской Федерации.

На сегодняшний день в России насчитывается примерно 150 тысяч объектов культурного наследия федерального и регионального значения.

Исторический главный барочный иконостас Собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге является уникальным произведением искусства, который должен сохраняться в соответствии с современными принципами.

Объектом исследования являлась рама к иконе «Снятие с креста» главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской иконы Божией Матери в Санкт-Петербурге.

Целью работы была консервация и музейная реставрация рамы к иконе «Снятие с креста» главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской иконы Божией Матери.

Из поставленной цели были сформулированы задачи:

- сформировать теоретическую базу исследования, изучив историю собора и иконостаса;
- изучить технологию золочения резьбы иконостасов в XVIII веке;
- определить материалы, инструменты и приспособления для консервации и реставрации позолоты на резном декоре иконостаса;
- провести комплекс работ по консервации и реставрации рамы к иконе «Снятие с креста» главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской иконы Божией Матери;
- осветить основные проблемы, возникшие при реставрации иконостаса и охарактеризовать причины их возникновения.

Литература, связанная с темой исследования обширна – это книги, журналы, сборники докладов конференций, диссертации и другие научные труды. Произведения посвящены четырём важным направлениям изучения данной темы – сохранение культурного наследия, храмовая архитектура, иконостасы, реставрация.

1. История создания собора Владимирской иконы Божией Матери

Местность, где сегодня расположен Владимирский собор, раньше называлась Придворными слободами, находившимися позади Фонтанки, в районе современных Владимирского и Загородного проспектов. Там Высочайшим Указом императрицы Анны Иоанновны от 1737 года было определено место поселения служителей Двора, поскольку в 1736 и 1737 годах произошли пожары, опустошившие весь центр Санкт-Петербурга. В плане 1737 года было предусмотрено устроить в этом месте торговую площадь, на которой и построить церковь.

Инициатором строительства и одним из первых жертвователей стал начальник Придворных слобод, управляющий Кабинетом Его Императорского Величества барон Иван Антонович Черкасов. Ему, в начале своего царствования, дала «изустный» Указ на строительство пятиглавых храмов в Петербурге императрица Елизавета Петровна. Она хотела видеть их «таким подобием, как в Москве, на Успенском Соборе».

Уже 25 августа 1747 года преосвящённый Феодосий в торжественной обстановке освятил престол в честь Владимирской иконы. В 1748 году был устроен предел во имя преподобного Иоанна Дамаскина.

В начале 1750-х годов деревянная церковь не имела возможности вместить всех прихожан, и сама по себе уже обветшала. Тогда было принято решение

подать прошение на разрешение отцу Иоанну Ф. отстроить новую каменную церковь.

Многие исследователи предполагают, что автором этого проекта является архитектор Пьетро Антонио Трезини, который, вероятно, разработал его ещё в 1745 году, но в 1755 году он покинул Петербург, и строительство шло уже без него. У священника Н. Вирославского другое мнение. Он служил в храме с 1860 года, имел доступ к его архивным документам, к документальным фондам петербургской Духовной Консистории и другим государственным архивам. Изучив документы, он не нашёл первоначальных чертежей, документов периода строительства, где бы указывался архитектор. Его мнение, что автором проекта является Ф. Растрелли, основывается только на преданиях и отзывах людей того времени и знающих архитектуру.

Многие исследователи, например, В. Курбатов, И. Фомин и другие, изучая стилистику архитектуры Владимирской церкви, приводили имена других зодчих – А. Ринальди, С. Чевакинского, А. Квасова.

Закладка каменного здания состоялась по именному указу Елизаветы Петровны 26 августа 1761 года. Городские службы и государственные структуры оказывали всяческую поддержку и снабжали материалами.

Через восемь лет после закладки, в 1768 году, был выстроен первый этаж тёплой трёхпрестольной церкви. 8 ноября архиепископом Гавриилом Кременецким был освящён средний престол во имя преподобного Иоанна Дамаскина. В следующем году, тем же преосвященным, освящены и оба боковых престола: на южной стороне во имя св. священномученика Харлампия (22 февраля), а на северной – во имя св. пророка Илии (30 июня).

Только через 15 лет, 9 апреля 1783 года, церковь в верхнем этаже с престолом во имя Владимирской Божией Матери была устроена окончательно, и была освящена митрополитом Новгородским и Санкт-Петербургским Гавриилом.

Интерьер здания представляет большой историко-художественный интерес. Нижняя церковь приземиста с пониженным сводчатым покрытием и массивными колоннами, интерьер её вместе с тремя иконостасами не сохранился. Поскольку в ней при постройке сразу установили печи, она была тёплой, и службы в ней совершались круглый год.

Владимирский собор является действующим объектом, там регулярно проходят богослужения. Способ эксплуатации таких зданий совершенно другой, нежели обычных, температурно-влажностный режим в нём нестабильный.

Исследование внутреннего пространства храма показало его усложнённость как в горизонтали, так и по вертикали различными архитектурными элементами, такими как притворы, апсиды, несущие столбы, барабаны и тому подобное. Такая сложная конфигурация внутреннего объёма особенно влияет на температурно-влажностные поля и струйные течения в нём.

Собор оборудован системой отопления, поэтому в зимний период относительная влажность воздуха понижается, происходит усушка древесины убранства, её коробление и растрескивание, что, в свою очередь, ведёт к продольным деформациям левкаса. Летом, при отключении отопления, влажность повышается. При её увеличении происходит изменение объёма материала – набухание, что приводит к неравномерному влагосодержанию на границе участка отличающихся гигроскопичностью материалов (левкаса и дерева), которые соединены в одном объекте, в резном декоре иконостаса. Из-за такого влагообмена древесины при изменяющемся температурно-влажностном режиме происходят отставания и утраты левкаса.

В дни проведения богослужений нерегулируемая и неподдающаяся контролю посещаемость также негативно влияет на температурно-влажностный режим. Происходит повышение температуры и переувлажнение воздуха, который ещё и насыщается продуктами сгорания свечей. Загазованный тёплый воздух поднимается вверх, продукты сгорания свечей и пыль оседают на резном декоре иконостаса, иконах, стенах, сводах и барабанах. Чем выше находится предмет, тем он более загрязняется сажей и копотью.

2. Историческая справка создания иконостаса, сведений о реставрационных работах и исследованиях

Рама к иконе «Снятие с креста» в настоящее время является составной частью композиции главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской иконы Божией Матери, мигрировавшего в храм из домово́й церкви Аничкова дворца в 1809-1811 годах.

Данный иконостас первоначально создавался по проекту архитектора М.Г. Земцова для домово́й церкви Аничкова дворца по личному указу императрицы Елизаветы Петровны, а Ф. Растрелли в 1749-1751 годах был приглашён для реконструкции иконостаса и работам по его завершению.

На новом месте, в храме второго этажа собора, иконостас золотили в 1819, 1869 и 1900 годах.

Композиция иконостаса при переносе его в собор Владимирской иконы Божией Матери претерпела конструктивные изменения в связи с тем, что иконостас, созданный по проекту Ф. Растрелли для домового храма Аничкова дворца, был предназначен для более высокого помещения и композиционно был устремлён вверх, как и многие другие его проекты.

Алтарная же часть собора Владимирской иконы по высоте оказалась меньше, чем было необходимо для установки мигрировавшего иконостаса, конструкцию и композицию которого пришлось изменить под новые архитектурные объёмы нового для иконостаса интерьера. Малая высота алтарной части храма не позволила установить на верхней части иконостаса Галгофу с крестом. Судьба этих фрагментов остаётся до сих пор неизвестной.

Так или иначе, рама к иконе «Снятие с креста» заняла место центральной замковой детали в композиции перевезённого иконостаса. Она так плотно подходит к потолку алтарной части храма, что её очень затруднительно демонтировать для реставрации из-за отсутствия люфта, а для её реставрации на месте следует устанавливать специальные леса и в этой связи закрывать храм для богослужений.

Несмотря на то, что храм является памятником архитектуры XVIII века федерального значения, охраняется государством, и является в настоящее время единственным творением Ф. Растрелли на территории РФ, плановая консервация и реставрация иконостаса в 2009 году могла быть осуществлена только на средства прихожан и Приходского совета. Выполнять данную работу на иконостасе необходимо в часы вне проведения богослужений, а все съёмные детали декора консервировать и реставрировать в условиях мастерских в три этапа.

3. Описание памятника, поступившего на реставрацию

Рама к иконе «Снятие с креста» имеет внушительные размеры: её высота – 172 см, а ширина – 295 см. Она представляет собой столярное изделие из древесины дерева липы сложной конструкции, весьма условно обозначенной формой трапеции (как бы усечённого в верхней части треугольника).

Рама имеет только три листа: правый, верхний и левый. Нижнего листа нет, так как рама опирается на центральный архивольт верхнего карниза двумя нижними тумбами, предназначенными под скульптуры сидящих малых ангелов, и расположенными в основании наклонных листов.

Однако, в целях сохранения целостности данной сложной конструкции, наклонные листы соединены между собой с тыльной стороны изделия

металлической планкой на шурупах, играющей роль отсутствующего четвёртого листеля, с целью поддержки сложной формы изделия в стабильном состоянии при эксплуатации.

Резной декор иконостаса ранее имел отделку в технике комбинированного золочения (глянцевого и матового на клее с подложкой из сусального серебра).

Позолоты выполнены на меловом левкасе со связующим глиятиновым клеем, характерным для технологии XVIII века. Левкас многослойный, белого цвета, имеет хорошую адгезию с поверхностью деревянной основы на большей площади отделки.

На определённых характером резьбы участках орнаментальной резьбы и скульптуры выполнена цировка по грунту-левкасу в стиле, характерной для барокко.

Фоновые участки иконостаса также как и резьба со скульптурой были вызолочены на клеевом связующем с подложкой из сусального серебра. При промывке позолоты в 1990-е годы верхний отделочный слой золота был повреждён, оголился слой серебра в подложке и, произошло его окисление с последующим покраснением и почернением поверхности на всей части фона вплоть до среднего карниза.

4. Тыльная сторона рамы к иконе «Снятие с креста»

Основа – дерево липа, древесина многослойная, склеенная слоями в нахлест под прямым углом с целью предотвращения коробления при эксплуатации. На местах склейки слоёв видны глубокие трещины разрыва древесины по волокну. После выполнения консервации и реставрации основы имеется наличие реставрационных вставок на местах утрат древесины до 7% от общей площади рамы.

Декоративное защитное покрытие представляет собой тонкий слой левкаса и окраску охрой светлой на глиятиновом клее, а также слой краски белого цвета (предположительно масляной). Имеются значительные по площади утраты защитного красочного слоя до дерева и до левкаса.

На поверхности защитного красочного слоя видны многослойные сильные стойкие поверхностные загрязнения: в углублениях рельефа – войлочного характера, а также пыль, грязь и копоть.

При визуальном осмотре памятника не выявлены ни повреждения, ни наслоения биологического характера.

Лицевая сторона основы рамы, также как и тыльная, выполнена из многослойной древесины дерева липа. Наличие реставрационных вставок после реставрации утраченных фрагментов орнаментальной резьбы составляет примерно 12% от общей площади лицевой поверхности рамы.

На открытых участках исторической древесины стойкие поверхностные загрязнения.

Грунт-левкас белого цвета, меловой, плотный, на отдельных участках пористый. На краях рельефа присутствуют дефекты грунта различного характера: потёртости, локальные сколы до основы, утраты грунта до основы. На участках с пористым левкасом есть въевшиеся загрязнения в виде чёрных точек. Локальные участки левкаса имеют кракелюр с приподнятыми краями, который имеет разнообразный характер: на полиментных участках он горизонтальный, а на матовых – сетчатый. На локальных участках имеются вздутия и отставания исторического левкаса от основы.

Декоративная отделка грунта в виде комбинированной позолоты: полиментное и матовое (клеевое) с подложкой из сусального серебра.

На полиментных участках золочение утратило свой вид и блеск полированного металла: видны потёртости позолоты до полимента и до левкаса. Полимент красно-коричневого цвета, плотный. Частично утеряно историческое золото на 15-20%.

На участках клеевого матового золочения есть подложка из серебра. Слои подложки тонкий. Утраты позолоты на матовых участках в виде белёсости, почернения и покраснения серебра в подложке. На поверхности матового золочения видны локальные участки с пятнами красновато-коричневого цвета – это продукты разрушения серебра в подложке в виде оксидов и сульфидов. Утраты исторической позолоты до серебра составляют примерно 38%, утраты матового золочения до левкаса – примерно 27%.

Поверхностные загрязнения носят характер, свойственный церковным интерьерам. На всей лицевой поверхности глянцевого и матового золочения сильные стойкие поверхностные загрязнения местами войлочного характера, а также пыль, грязь, сажа и копоть, въевшиеся в поверхность декоративного покрытия.

Биологические наслоения – локальные мушиные засиды на позолоте обоих видов.

Памятник нуждается в консервации и реставрации, так как имеются:

- 1) локальные отставания левкаса от основы,
- 2) локальные утраты левкаса с основой и до основы,

- 3) нестойкие поверхностные загрязнения,
- 4) сильные стойкие поверхностные загрязнения,
- 5) локальные утраты и потёртости глянцевого и матового позолоты (на полименте и клее),
- 6) нарушение связи левкаса с отделкой на тыльной стороне детали.

Все работы по консервации исторического левкаса с позолотой и воссоздание отделки на восполненных участках резьбы производилось по ранее утверждённой в КГИОП в 2005 году «Методике реставрации отделки декора Главного иконостаса» (Авторы: Ю.В. Кирс, В.К. Чекушин, Н.М. Фомичева) по принятой Реставрационным советом и представителем КГИОП программе.

На основании произведённого тщательного визуального осмотра памятника, проведённых лабораторных исследований грунта и отделочных слоёв, а также экспериментальных работ по подбору концентраций рабочих составов была составлена общая «Методика консервации и реставрации скульптурного и резного золочёного орнаментального декора главного иконостаса», утверждённая Реставрационным советом храма и КГИОП, а также выработана следующая индивидуальная реставрационная программа для консервации и реставрации рамы к иконе «Снятие с креста»:

- удаление нестойких поверхностных загрязнений (пыль),
- укрепление консервация исторического левкаса и позолоты,
- локальное восполнение утрат левкаса,
- удаление сильных стойких поверхностных загрязнений,
- локальное восполнение утрат исторической позолоты двух видов,
- тонирование утрат позолоты на участках с реставрационным клеевым золочением,
- покрытие матовым раствором участков с клеевым золочением,
- работа с тыльной стороной рамы.

Выполнение реставрационной Программы по данной работе контролировалось поэтапно как архитектором проекта реставрации Ю.В. Кирс, так и Реставрационным советом храма, принималось представителем КГИОП с оставлением соответствующей документации.

5. Рама и её фрагменты до реставрации

На раме к иконе «Снятие с креста» были выполнены утверждённые технологические процессы.

Удаление нестойких поверхностных загрязнений. выполнялось при помощи мягкой кисти волоса белки или мягкой щетины и пылесоса с достаточной осторожностью, чтобы не утратить фрагменты исторической отделки с грунтом на аварийных участках.

При выполнении консервационных работ по локальному укреплению исторического левкаса с позолотой были применены полимеры СВЭД и ВА 2Э ГА в виде водных растворов. Количество пропиток рабочими составами подбиралось индивидуально на каждом участке, при этом учитывалось как техническое состояние левкаса, так и его толщина в каждом конкретном случае.

Укрепление левкаса и позолоты (консервация) производилось на участках с кракелюром с приподнятыми краями, которые потеряли связь с деревянной основой.

Поры левкаса на участке детали активизировали медицинским спиртом при помощи беличьей кисти. Время подвяливания 50 минут – 1 час. Затем подпускался с кисти 8% водный раствор латекса СВЭД до полного насыщения левкаса рабочим составом (пока впитывается), с тампонированием этих участков ватными тампонами, увлажнёнными дистиллированной водой и хорошо отжатыми для того, чтобы удалить излишки раствора с поверхности. Время «подвяливания» – 20-30 минут.

Заключительный этап укрепления состоял в подведении 15% водного раствора ВА2ЭГА до 2-х раз при помощи кисти или методом инъекции, время «подвяливания» ещё 15-20 мин.

После этого отставший левкас с позолотой с большой осторожностью укладывался на место тёплым фторопластовым шпателем, с использованием фторопластовой плёнки, чтобы не повредить историческую позолоту.

Восполнение левкаса в границах утрат заключалось в многократном проклеивании и нанесении грунта-левкаса на участки его утрат. Проклеивание новых участков древесины и оголённых авторских участков производилось при помощи водных растворов кроличьего (глиятинового) клея разной концентрации.

Проклейка реставрационных вставок древесины проводилась тёплыми (+40°C) водными растворами животного клея 5%, 7%, 10% щетинной кистью с естественной сушкой каждого слоя 2-3 часа. Подогрев раствора выполнялся через электрогрелку для подогревания детского питания с постоянной температурой не выше +40°C.

Реставрационный левкас так же приготавливался на кроличьем (глютиновом) клее. Для этого применялся водный раствор клея 10% концентрации.

Для приготовления левкаса применялся разогретый на водяной бане 10% водный раствор клея, в который медленно слоями засыпался отмученный мел (или МГД-2) до полного оседания мела.

Тёплый меловой левкас на клее 10% наносился на поверхность проклеенной древесины щетинной кистью. Во время работы посуду с левкасом необходимо было держать в грелке на водяной бане, чтобы левкас не загустел и был тёплым.

Первый слой наносился вертикальными ударами «в натychь», второй слой наносился «в гладь». Далее слои так и чередовались с естественной сушкой каждого слоя по 2,5-3 часа.

Мастиковка малых утрат левкаса производилась мастикой (мел + клей 10%) в виде слегка крутого теста после нанесения 2-3 слоёв грунта. Всего было нанесено 10 слоёв грунта-левкаса.

После 5-6 слоя детали подшлифовывались, то есть производилась подрезка левкаса по форме, а для получения участка с гладкой поверхностью он обрабатывался ещё с помощью увлажнённой холстины или губки, стеков, скальпелей, профильных чурок.

Цировка – нарезка рисунка резными инструментами производилась по слегка увлажнённому грунту-левкасу по заранее нанесённому карандашному рисунку. Прямым аналогом служили участки исторической цировки, выполненные на том или ином участке исторического левкаса с матовой позолотой, соответственно стилю и авторской манере мастера предшественника.

Далее была выполнена шкурровка на участках под полиментное золочение. Для этой операции мягкой щетинной кистью наносился лёгкий водный раствор охры (для контроля за качеством подготовки поверхности) на места под золочение на полимент. Для приготовления водного раствора охры порошок охры был разведён дистиллированной водой до акварельной консистенции.

Когда поверхность высыхала, то её шлифовали всухую водостойким наждачным полотном среднего и мелкого зерна (№№ 180, 240 и 320), добиваясь получения фарфоровидной абсолютно гладкой поверхности (как бисквитный фарфор без блеска). После шкурровки поверхность тщательно обеспыливалась кистью и пылесосом.

6. Восполнение утрат левкаса

Удаление стойких поверхностных загрязнений в виде слежавшейся пыли, грязи, сажи и копоти с поверхности позолоты производилось ватными микротампонами на угловом пинцете, лучине или зубочистке, увлажнёнными пиненом, а затем смесью органических растворителей – тройником (этиловый спирт + ацетон + пинен в соотношении 1:1:1) с соблюдением большой осторожности, чтобы не потерять золотое историческое покрытие.

Сначала была расчищена половина детали, на которой оставались нерасчищенные контрольные участки (5 x 5) см. После фотофиксации производилось дальнейшее окончательное удаление стойких поверхностных загрязнений.

Довыборка отдельных сложных мест производилась микро тампонами из хлопковой ваты на зубочистке, увлажнённых подобранным растворителем. После окончания работы по удалению стойких поверхностных загрязнений сложными составами растворителей необходимо было обработать поверхность рабочего участка или этиловым чистым спиртом или ацетоном, чтобы нейтрализовать работу композиционных составов и остановить процесс очистки.

Данная деталь имела два вида золочения – золочение на полименте и клеевое золочение. При комбинированном золочении в первую очередь восполняют утраты позолоты на местах полированного золочения, а потом уже утраты клеевого матового золочения.

Восполнение утрат позолоты детали на реставрационных вставках (новодельных участках) производилось строго по технологии золочения на полименте. Обработанный под полиментное золочение левкас реставрационных вставок дополнительно был обеспылен беличьей кистью, увлажнённой дистиллированной водой.

После высыхания поверхности рабочего участка производилась его пропитка «разводом» беличьей кистью. Спустя 20 минут после нанесения «развода» (тухлого белка), на участки беличьей кистью наносился полимент № 1. Первый слой длинными мазками без разравнивания в одном направлении.

Второй слой полимента № 1 наносился через 20 минут. Полимент № 1 наносился 4 раза с естественной сушкой каждого слоя 20 минут. Полимент № 2 наносился также в четыре слоя с естественной сушкой каждого 20 минут.

Консистенция полимента проверялась беличьей кистью на белой бумаге: полимент № 1 – акварельная консистенция, полимент № 2 – укрывистая

темперная консистенция.

Начиная со второго слоя полимента № 1, производилось очёсывание рабочего участка холстиной каждого слоя до получения лёгкого глянца. Последний слой очёсывался более тщательно и обеспыливался.

Перед накладкой золота на полимент, участок под золочение смачивался раствором спирта с дистиллированной водой (1:1) с помощью беличьей кисти 2 раза. Покрыв сусальным золотом всю заполиментованную поверхность рабочего участка, через некоторое время (от 20-30 мин. до 1,5 часов), приступали к полировке золота агатовыми зубками разного размера, начиная с лёгкого нажатия на зубок, с последующим усилением нажима. В местах прорыва золота накладывались строфейки золота на водку и вновь полировать через 5 минут. После окончания этой операции поверхность приобретала вид полированного металла. Для золочения на полименте использовалось сусальное золото с весом книжки 2,5 г.

Золочение на полименте больших по площади утрат выполнялось по традиционной методике, используемой при золочении левкаса вновь на местах полных утрат данного вида золочения.

В случаях реставрации глянцевого покрытия применялся метод так называемой «штопки» поверхности позолоты с применением тухлого яичного белка, либо небольшого количества реставрационного свежего полимента (2-3 слоя) для оживления поверхности исторического полимента перед накладкой строфией золота и полировкой агатовыми зубками.

На локальных участках золото можно было располировывать фторопластовыми шпателями вместо агатовых зубков, чтобы не повредить исторический левкас и не поцарапать золото во время полировки.

Клеевое золочение выполнялось при помощи водного раствора глютинового клея, наносимого на поверхность матовых участков кистями за 2 раза. Для восполнения утрат позолоты в местах клеевого золочения на подготовленный левкас сначала наносился 7% раствор натурального клея с добавлением в состав небольшого количества сухого пигмента «охра светлая» для подцветки под позолоту.

После высыхания наносился второй слой клея 10% концентрации без подцветки и хорошо просушивался. Далее поверхность рабочего участка смачивалась водкой за 2 раза, накладывалась строфья золота, прижимавшаяся к поверхности кистью притычкой.

Естественная сушка поверхности длилась от 40 минут до 2,0-2,5 часов. После высыхания золото располировывалось тампоном хлопковой ваты

среднего размера и плотности.

После просушивания поверхности дефекты на позолоте исправлялись наложением заплаток «на фук» или на водку, с располировкой их в направлении от центра к краям ватным тампоном средней плотности.

Для матового золочения использовалось сусальное золото с весом книжки 1,4 г.

Необходимости тонирования глянцевой позолоты на данном памятнике не возникало, а участки матовой позолоты после золочения и высыхания поверхности тонировались при помощи тонированного матового раствора, в состав которого по месту добавлялись вытяжки из коры и корней разных растений заранее настоянные на этиловом спирте.

Тонирование вновь выполненной матовой позолоты производилось спиртовыми настоями и вытяжками из коры крушины, настоя смолы «Драконова кровь» очень осторожно и аккуратно беличьей кистью за один раз без разравнивания. После просушивания поверхности в течение 10 дней участки тонировок закреплялись составом: мастичный лак + пинен за один или два раза при помощи кисти.

Тонирование потёртостей исторической позолоты творёным золотом с применением акварельных красок выполнялось на небольших по площади утратах: участках потёртости исторической позолоты, которые предварительно покрывались акварельной краской «охра светлая», а затем на данный участок наносилась смесь из творёного золота с этой же акварельной краской «охра светлая», затем поверхность полировалась специально предназначенным для этой операции агатовым зубочком маленького размера, чтобы притереть золото к реставрируемой поверхности рабочего участка.

На участках детали с клеевым золочением делались акварельные тонировки нужного оттенка (смешивались цвета охра, кобальт, сиена, марс коричневый с водой) на основе 8% водного раствора СВЭД, после высыхания наносилось творёное золото также на основе 8% водного раствора СВЭД на участки утрат позолоты при помощи колонковой кисти. После естественной сушки поверхность тонировок полировалась агатовым зубком для получения небольшого блеска. В некоторых случаях акварельные тонировки закреплялись матовым раствором.

Клеевое золочение хоть и отличается довольно матовой поверхностью, по сравнению с золочением на полимент, требует после полной просушки поверхности покрытия её матовым раствором для увеличения контраста между двумя видами золочения и для лучшего выявления формы и рисунка.

Для приготовления матового раствора берётся 3-5% водный раствор желатинового клея, разогретого на водяной бане, в него тонкой струйкой вводится 10% спиртовой настойю сандарака для получения состава молочного цвета, затем вводится спиртовой настойю шафрана, чтобы получить светло-жёлтый цвет матирующего состава. При добавлении вытяжек из других смол и растений можно регулировать оттенок матового раствора индивидуально для каждого объекта или участка реставрации. Тёплый матовый раствор наносился мягкой белочью кистью равномерно без разравнивания, не допуская потёков.

Тыльную сторону детали обеспыливали с помощью щетинной кисти и сопла пылесоса, удались стойкие поверхностные загрязнения с помощью смоченного в тройнике ватного тампона, щели и трещины заделаны при помощи шпателя смесью из древесных опилок и 20% животного клея в несколько приёмов с естественной сушкой каждого слоя по 2,5-3,0 часа.

Для обеспечения наилучшей сохранности деталей (деревянной золочёной резьбы и скульптуры) от воздействия отрицательных факторов среды тыльная сторона изделия окрашивалась по предварительно проклеенной поверхности смесью сухого пигмента «охра светлая» с водным раствором глютинового клея за 1-2 раза щетинными кистями с сушкой каждого слоя 2,5-3,0 часа.

После истечения 20-25 суток с момента окончания реставрации деталь устанавливали на место для эксплуатации.

В результате проведения комплекса консервационно-реставрационных работ на раме к иконе «Снятие с креста» главного иконостаса верхнего храма было проведено укрепление авторского левкаса, восполнение левкаса в границах утрат, восполнение утрат золочения на полименте и клеевом связующем, выполнены тонировки на местах утрат матового золочения. Обратная сторона детали покрыта охрой с клеем.

Заключение

Владимирский храм был построен сначала деревянным, потом каменным неизвестным архитектором XVIII века. Потом к его переустройству были привлечены такие мастера как Д. Кваренги, А.И. Мельников, А.Л. Гольм, Ф.И. Руска. Сооружение имеет черты двух архитектурных стилей – барокко и классицизма. Ещё одной особенностью является наличие в нём двух церквей: верхней и нижней. В каждой было освящено три престола.

На протяжении всей своей истории храм был не только в ведомстве епархии, но и других организаций. Время и люди внесли свои коррективы в

его неповторимый облик. Но всё равно, это красивый и изящный архитектурный ансамбль, находящийся в самом центре Санкт-Петербурга, играет огромную градостроительную роль, замыкает перспективу Загородного проспекта и сохраняет значение архитектурной доминанты района Владимирской площади.

Барочный иконостас Владимирского собора, выполненный по чертежам знаменитого Ф. Растрелли, был перенесён из домового церкви Аничкового дворца. Единственный в своём роде, дошедший до наших дней в удовлетворительной сохранности, он имеет уникальную особенность – к нему на едином каркасе смонтирован второй иконостас, обращённый в алтарную часть храма. Он также принадлежит Ф. Растрелли.

Композиция иконостаса строится на основе зеркальной симметрии относительно центральной оси. Симметрия обусловлена расположением иконостаса в симметричном пространстве храма. Структура иконостаса обусловлена требованиями канона и представляет собой расположенные ярусами ряды икон. Иконостас как центральный элемент храмового интерьера концентрирует в себе всё величие его убранства, сочетает сложные и изобретательные композиции.

В декоративном убранстве своего произведения Растрелли чаще всего использует резной орнамент мотива раковины, листа аканта, картуша, растительных завитков. Элементы декора наглядно демонстрируют и расшифровывают заложенные в иконостасе символично-религиозные идеи. Применение растительных мотивов связано с образом райского сада, они подчёркивают неземную принадлежность иконостаса. Некоторые декоративные элементы, напоминающие виноградную лозу, символизируют образ Христа, церковь и верующих. Наибольшая декоративная насыщенность Царских врат объясняется не только центральным положением в архитектурной композиции иконостаса, но и осмыслением их как входа в рай.

Центральный иконостас Владимирской церкви является объектом культурного наследия федерального значения. Соблюдая закон РФ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», на памятнике проводились работы по консервации и реставрации обшивки, скульптурного и орнаментального декора с отделкой в виде декоративной позолоты на полименте и матовой с подложкой из сусального серебра.

До проведения работ перед руководством Владимирского собора встала проблема финансирования. Поскольку памятник является объектом

культурного наследия, то на такие объекты по закону выделяются средства из федерального бюджета, бюджетов субъектов Российской Федерации, внебюджетные поступления, местные бюджеты. Государство финансирует крупные объекты, либо выделяет средства на целевые программы и проекты сохранения культурного наследия. Также работы ведутся за счёт поступающих средств от неравнодушных людей и с помощью волонтеров.

Владимирский храм в августе 1989 года возвращён верующим и принадлежит [Санкт-Петербургской епархии Русской православной церкви](#), в мае 2000 года он получил статус Собора.

Финансирование реставрации иконостаса проводилось без привлечения государства. Заказчиком являлось церковное руководство, оно нашло подрядчика работ, которые велись под надзором КГИОП.

В настоящее время существует проблема реституции церковного имущества, в этой связи встаёт вопрос охраны, сохранности, научной реставрации (а также её контроля) переданного объекта силами церкви. Поэтому создаётся собственная церковная система защиты архитектурно-художественного имущества Церкви, которая включает в себя введение в штат епархий должности древлехранителя, проведение для них просветительских курсов повышения квалификации, создание Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации, выпуск пособий по сохранению памятников церковной архитектуры и искусства. Всего этого, по нашему мнению, недостаточно для передачи Церкви имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности.

Финансирование влияет на продолжительность производимых работ. При ненадлежащем финансировании сроки увеличиваются, может встать вопрос о приостановлении работ на объекте даже на неопределённое время. Так, научно-исследовательские работы в соборе начались в 2005 году, «Методические рекомендации» были согласованы с КГИОП в 2007 г. с их пересогласованием в 2011 году, в это же время был подписан договор генерального подряда, работы по консервации и реставрации иконостаса были завершены в 2013 году.

Другая проблема, возникшая перед проведением работ – проблема кадров. В настоящее время процесс обучения по профессии реставратор ведётся в высших учебных заведениях, в училищах, на курсах повышения квалификации, но поступающих намного меньше, чем это необходимо для

отрасли. На создание авторского коллектива под руководством главного архитектора проекта потребовалось не мало времени.

Реставрация иконостаса Владимирского собора на современном этапе проходила с использованием исторических технологий, которые позволили ему сохраниться до нашего времени.

Работы велись в соответствии с принципом стилистической реставрации, восстанавливалось общее архитектурное решение, а утраченные элементы и детали разрабатывались авторами реставрации в соответствии с художественными и композиционными приёмами архитектурного стиля эпохи. Реставрационные работы проводились под контролем Реставрационного совета, созданного при соборе, контроле КГИОП и получили высокую оценку.

Орнамент русского барокко является гордостью отечественной архитектуры и достойно обогащает мировые достижения орнаментики, поэтому необходимо сохранить отреставрированное произведение в постоянно изменяющемся температурно-влажностном режиме церковного пространства, что является ещё одной проблемой.

Хотя в нашей стране редко поднимается тема реституции — возврата собственности, отнятой у граждан в ходе коллективизации, репрессий изначально их владельцам, однако число заявок от Русской Православной Церкви с просьбами о передаче ей в собственность храмов, приходов и монастырей растёт.

Сейчас в адрес Церкви звучит много правомерных нареканий со стороны общественности, вызванных некачественными реставрационными работами на памятниках культуры религиозного назначения. Необходимо сделать так, чтобы оставить потомкам не руины, а сохранённые или восстановленные памятники.

Приходской совет собора Владимирской иконы Божией Матери во главе Председателем совета, Раевским Иваном Сергеевичем, относится с пониманием ко всем проблемам реставрации и делает всё возможное, чтобы дошедший до нашего времени замечательный памятник архитектуры XVIII века, сохранялся так, как того требуют законы современной консервации и реставрации. Это, пожалуй, единственный случай в нашей стране, когда при поддержке Приходского совета на средства прихожан в условиях действующего храма стала возможной музейная реставрация памятника архитектуры XIII века, при консервации и реставрации которого удалось провести консервацию исторического левкаса, восполнить левкас и утраты

двух видов позолоты, в границах локальных утрат декоративного покрытия, сделать условные акварельные тонировки с применением творёного золота, сохранив авторский замысел и образ барочного иконостаса XVIII века.

Список источников информации:

А. Законы Российской Федерации

Российская Федерация. Законы. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации: федер. закон: [принят Гос. Думой от 24 мая 2002 г.: одобрен Советом Федераций 14 июня 2002 г.]. 2-е изд.] (2007). Москва: Ось-89.

Б. Архивные документы

Архив ГЭ. Ф.4. Д.977, л. 29 об.

ИСС о СПб Епархии. Т.V. СПб., 1873. С. 356.

РГА СПб. Ф.19. Оп. 80. Д.32, л. 117-117 об.

РГА СПб. Ф.19. Оп. 80. Д.33, л. 426.

РГА СПб. Ф.19. Оп. 80. Д.34, л. 46-46 об.

РГИА, Ф. 468. Оп. 38. Д. 463, л. 4.

РГИА, Ф. 1338. Оп. 1. Д. 10, л. 107.

ЦГА СПб. Ф. 1001. Оп. 7. Д. 4, л. 344-345.

ЦГА СПб. Ф. 7384. Оп. 33. Д. 336, л. 157.

ЦГА СПб. Ф. 9644. Оп. 4. Д. 3, л. 19.

В. Печатные источники информации

Баранова, И.И. (1999). *Атрибуция музейного памятника: классификация, терминология, методика*. Санкт-Петербург: Лань.

Батовский, З. (2000). *Архитектор Растрелли о своих творениях*. Санкт-Петербург: Издательство ООО «Студия Александра Зимина».

Баторевич, Н.И. (2008). *Храмы-памятники Санкт-Петербурга: Во славу и память российского воинства*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.

Берташ, А.В. (2010). *Путеводитель по святым местам Санкт-Петербурга*. Санкт-Петербург: ООО СПИФ «Библиополис».

Болдышева, И.В. (2013). *Краткая история строительства Церкви во имя Божией Матери Владимирской иконы, что в придворных слободах*. Санкт-Петербург: Тетра.

Буланкова, Л.П. (1995). *Страницы жизни Аничкова дворца: документы, мемуары, были, легенды*. Санкт-Петербург: СПбДТЮ.

Веснин, С.А. (1990). Иконостас церкви Владимирской иконы Божией Матери. *Историческая справка*. НМШИС КГИОП. Инв. № Н-6364. Ленинград.

- Девина, Р.А. (2000). *Микроклимат церковных зданий*. Москва: РИО ГосНИИР.
- Демичева, Н.Н., Аксельрод, В.И. (1994). *Зодчие и строители Аничкова дворца*. Санкт-Петербург: СПбДГЮ.
- Жигало, М.В., Тукиянен, И.А. (2010). *Самые известные храмы Санкт-Петербурга*. Москва: Олимп: Астрель: АСТ.
- Заворотный, В. (2012). Борьба за сохранение культурного наследия – уникальный опыт Санкт-Петербурга. *Петербург – наследие под угрозой*, 209-219. Москва: Немецкая фабрика печати.
- Зверев, В.В. (1999). *От поновления к научной реставрации*. Москва: РИО ГосНИИР.
- Исакова, Е.В., Шкаровский, М.В. (2004). *Собор на Владимирской и храмы придворной слободы*. Санкт-Петербург: Паритет.
- Крестев, Т. (2012). Из ЮНЕСКО о Петербурге: частный взгляд на общую проблему. *Петербург – наследие под угрозой*, 167-178. Москва: Немецкая фабрика печати.
- Малиновский, К.В. (2017). *Бартоломео и Франческо Растрелли: монография*. Санкт-Петербург: Левша.
- Минченко, Е. (2012). Соблюдайте ваши законы. *Петербург – наследие под угрозой*, 164-167. Москва: Немецкая фабрика печати, 2012.
- Михайлова, М. (2011). За этот труд нам не будет стыдно... *Приходская газета Владимирского собора*, 2 (33), 3.
- Михайлова, М. (2012). Восстановление иконостаса. *Приходская газета Владимирского собора*, 9 (55), 2.
- Мухин, В.В. (1994). *Церковная культура Петербурга*. Санкт-Петербург: АО «Иван Фёдоров».
- Никонов, П. (2012). Нарушение охранного законодательства. XXI век. *Петербург – наследие под угрозой*, 157-164. Москва: Немецкая фабрика печати, 2012.
- Новиков, Ю.В. (2003). Тенденции и динамика взятия под государственную охрану объектов историко-культурного наследия. *Сборник «Пространство Санкт-Петербурга: Памятники культурного наследия и современная городская среда: Материалы научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 18-19 ноября 2002 г.: Сборник статей*, 27-37. Санкт-Петербургский Союз архитекторов, Союз реставраторов Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ.
- Османкина, Г.Ю. (2002). Архитектура барокко как воплощение религиозного мировоззрения. *Серия «Сутрозіт» Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили*, 26: *Материалы Международного научного*

- симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»*, 32-35. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество.
- Павлов, А.П. (2011). *Храмы Санкт-Петербурга. Художественно-исторический очерк*. Санкт-Петербург: ФГУП ИПК «Лениздат».
- Раевский, С., Фомичева, Н.М. (2011). Реставрация барочного иконостаса. *Реставрационный ежегодник*, 26-28.
- Раевский, С. (1911). К постройкам Санкт-Петербурга. *Русская старина*, 146, 6.
- Собор Владимирской иконы Божией Матери (2009). URL: <http://vladimirsobor.spb.ru/> (дата обращения 11.10.17).
- Соколова, Т.М. (1972). *Орнамент – почерк эпохи*. Ленинград: Аврора.
- Фомичева, Н.М. (2005). *Методические рекомендации по реставрации золочёного резного скульптурного и орнаментального декора главного иконостаса верхнего храма собора Владимирской Божией Матери*. Санкт-Петербург.

Приложение



Илл. 1. Владимирская церковь.
Иллюстрация из газеты «Воскресный
досуг». 1867 год



Илл. 2. Владимирский собор. Фотография конца
XX века



Илл. 3. Лицевая сторона центрального
иконостаса верхнего храма до
реставрации. Архитектор Ф.
Растрелли. 1749-1751 годы. Фотография
1989 года



Илл. 4. Алтарная сторона. Исторический
иконостас собора, скреплённый с лицевым. 1760
год. Архитектор Ф. Растрелли



Илл. 5. Лицевая сторона записки
позолотчика Пелевина. 1900 год



Илл. 6. Обратная сторона записки
позолотчика Пелевина. 1900 год



Илл. 7. Общий вид иконостаса
Владимирского собора до реставрации.
Архитектор Ф.Растрелли. 1749-1751 гг.
Фотография 2005 года



Илл. 8. Общий вид иконостаса
Владимирского собора после консервации и
реставрации. Фотография 2013 года



Илл. 9. Общий вид рамы к иконе «Снятие с креста» до консервации и реставрации грунта и отделки с характерными утратами основы и сильными стойкими загрязнениями позолоты



Илл. 10. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (композиция с головками херувимов на облаках) до консервации и реставрации грунта и отделки с характерными утратами основы и сильными стойкими загрязнениями позолоты



Илл. 11. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (левый листель с тумбой) до консервации и реставрации грунта и отделки с характерными утратами основы и сильными стойкими загрязнениями позолоты



Илл. 12. Общий вид рамы к иконе «Снятие с креста» после консервации и реставрации грунта, удаления части стойких загрязнений с исторической позолоты



Илл. 13. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (композиция с головками херувимов на облаках) после консервации и реставрации грунта с характерными загрязнениями позолоты



Илл. 14. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (левый листель с тумбой) после консервации и реставрации грунта с характерными утратами и загрязнениями позолоты



Илл. 15. Общий вид рамы к иконе «Снятие с креста» после консервации и реставрации грунта, удаления стойких поверхностных загрязнений и нанесения полимента для выполнения глянцевого золочения на местах его утрат



Илл. 16. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (композиция с головками херувимов на облаках) в процессе консервации и реставрации грунта и удаления стойких загрязнений с позолоты



Илл. 17. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (левый листель с тумбой) в процессе консервации и реставрации грунта с отделкой: нанесение грунта – полимента для выполнения глянцевого золочения



Илл. 18. Общий вид рамы к иконе «Снятие с креста» после консервации и реставрации грунта и отделки



Илл. 19. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (композиция с головками херувимов на облаках) после консервации и реставрации грунта и отделки



Илл. 20. Фрагмент рамы к иконе «Снятие с креста» (левый листель с тумбой) после консервации и реставрации грунта и отделки

Cluster approach in professional education in the field of traditional artistic crafts

Abstract:

Traditions of artistic crafts in Russia have a centuries-old past and are inextricably linked with the history and culture of our country. Today, in the world of digitalization, the issue of continuity and transfer of accumulated artistic experience from generation to generation remains relevant. This article examines the current state of the sphere of traditional artistic crafts, assessing whether application of an educational-industrial cluster approach in this area and the formulation of the definition of ‘cluster approach’ in professional education in the field of traditional artistic crafts. The author concludes that traditional culture can become the basis for the formation of the national identity of the younger generation in modern society.

Keywords:

traditional artistic crafts, education, educational cluster, cluster approach.

Introduction

Traditions of artistic crafts in Russia have a centuries-old past and are inextricably linked with the history and culture of our country. Today, in the world of digitalization, the issue of continuity and transfer of accumulated artistic experience from generation to generation remains relevant. One of the most effective tools, which, as the study of world practice shows, is not given enough attention, can be a cluster approach in professional education in the field of traditional artistic crafts. The cluster structures that allow to organise effective interaction of key elements within a particular environment, has been introduced in various fields including agriculture, tourism, sports, medicine, and education. There is a need to apply this approach in the process of professional training in the field of traditional artistic crafts taking into account all the existing features.

In modern dictionaries, the interpretation of the concept of ‘cluster’ is as follows: “a group of some objects that are distinguished in a large aggregate by one

or another common feature for this group” (Krysin, 2008). The necessity to form clusters is emphasized, particularly, in the disposal of the Government of the Russian Federation from 17.11.2008 № 1662-R *About the Concept of Long-term Socio and Economic Development of the Russian Federation for the Period till 2020*, which is explained including the importance of full use of the resource potential and the presence of the community of interests within the cluster of actors in attaining their goals as factors that can positively affect results of activity of the interacting parties and the productive development of the specific environment in general.

Turning to the history of clusters, you first need to get acquainted with the research activities of the English economist of the second half of the 19th century, the founder of Neoclassicism *Alfred Marshall*, since the study of the basic foundations of clustering was carried out, in particular, in the economic sphere. The scientist identified three reasons why adjacent groups of firms in a particular industry are more productive: the market for skilled labor, specialization of suppliers, and the exchange of ideas, or the overflow of knowledge (Marshall, 1993). This list was subsequently supplemented with a number of additional provisions that stimulate the emergence of a cluster: entrepreneurship, dependence on the previous stage of development, culture, and local demand (Cortright, 2006).

A significant contribution to the formation of modern views on the cluster approach was made by the American economist *Michael Eugene Porter*, professor of business administration at the *Harvard Business School*. According to his position, a cluster is a group of close, geographically interconnected companies and organizations cooperating with them that work together in a certain type of business activity, complement each other and are characterized by common areas of activity (Porter, 1998). After analyzing the development of a number of industrial countries, the economist found that clustering is an integral part of the industrialization process, which helps to strengthen and combine the advantages of interacting entities. In addition to economic clusters, other types of clusters including educational ones have become widespread, which is logical, given that the education system inherently assumes the presence of interactions between its structural elements and the actors acting within it.

There is also the concept of ‘educational cluster’, which is currently interpreted in various ways. The definition of this type of cluster was proposed by such researchers as *N.I. Vakhrusheva, M.V. Zhuravleva, N.A. Korchagina, R. Timan* and others. By analyzing scientific papers and combining the proposed approaches, we can formulate the following: the essence of an educational cluster is to create a system of interconnected educational structures (universities, specialized schools, research

organizations and centers operating on a specific territory), which allows to combine the activities of its constituent entities and their resources in order to create high-quality educational services.

In general, 'educational cluster' is a broad concept. In this article, it is advisable to consider the concept of 'innovation and education cluster', which implies the association of teachers, entrepreneurs funding organizations, researchers, and other interested parties (families, non-profit organizations, local authorities) in a community in order to support the innovative system of teaching and learning in the region. These partners working together form a cluster network that has unique opportunities to design, launch, replicate, and distribute breakthrough learning methods and tools (Komarova, 2019).

It should be noted that the current legislation of the Russian Federation in the field of education and modern research does not define the concept of 'cluster approach' in relation to professional education in the field of traditional artistic crafts. At present, we can say that there are studies of only certain aspects related to the application of the cluster approach in the educational industry as a whole. In particular, on the basis of the cluster approach, it is proposed to develop students' cognitive interest (*I.A. Kiseleva*), to organize project activities (*N.V. Mahyshev*), implement design in the system of education (*D.Y. Trutnikov*), manage the quality of general education in the regions (*M.V. Goremyko*).

The above provisions address the topic of the cluster approach in education emphasizing the need to apply this approach in the process of professional training of students. However, as noted earlier, these works do not cover the issues of professional education in the field of traditional artistic crafts, taking into account all the existing features.

The relevance of the cluster approach in the field of interest is emphasized in the work of doctor of pedagogical sciences, professor *V.F. Maksimovich*. According to the author's position, the economic reforms, carried out in Russia over the past decade, have led to the closure of many artistic crafts enterprises, the appearance of low-grade counterfeit products, the discrediting of a whole layer of national culture and domestic traditions, and the formation of an inadequate attitude to both traditional applied arts and professional education in this area (Maksimovich, 2011). With the change of epochs and generations, it is necessary to ensure the continuity and preservation of traditional national cultural values in the conditions of deformation of ideological orientations, which will reduce the risk of mass manifestations of national cultural nihilism and spiritual impoverishment.

Thus, the application of the cluster approach in professional education in the field of traditional artistic crafts can become an effective tool to increase the prestige of this field.

The Ministry of Industry and Trade of the Russian Federation has developed *A Strategy for the Development of Artistic Crafts for 2015-2016 and for the Period up to 2020* (Order of the Ministry of Industry and Trade of the Russian Federation), aimed at preserving artistic crafts as an important tool for the development of modern national culture and the basis of ethnic and cultural self-identification, activating the creative potential of the peoples of the Russian Federation, determining ways to solve problems, priority areas for the development of artistic crafts at the present stage and forming appropriate design solutions. The Strategy calls increasing the attractiveness of the industry for young professionals as one of the priority areas of state support in the field of artistic crafts.

It should also be noted that in 2020-2021, the interregional project *Youth Expedition of 'DNA of Great Peoples'*, which fully corresponds to the *Concept of Long-Term Social and Economic Development of the Russian Federation for the Period up to 2020* (Decree of the Government of the Russian Federation no. 1662-r of November 17, 2008), will be implemented. The youth expedition consists of four routes that include such localities as Moscow, Ivanovo, Vladimir, Msta, Fedoskino, Sergiev Posad, Gorodets and Semenov. The project is particularly relevant due to the gradual loss of connection of the younger generation with the centuries-old artistic traditions and spiritual values of our country, and the low interest in the field of artistic crafts among the population.

During the implementation of the project, sociological surveys will be conducted, discussion meetings will be organized with artistic craftsmen and specialists in the production of artistic-art products. Participants including volunteers, bloggers, opinion leaders and experts will visit educational institutions, museums and enterprises in the field of artistic crafts in order to further highlight their activities, which will promote the unique cultural heritage. As a final event, there will be an open lesson, for which a separate methodological guide on artistic crafts will be developed. It is also important that all the information received will be posted on a separate online platform to increase public awareness and engagement.

Conclusion

Today, traditional culture can become the basis for the formation of the national identity of the younger generation in modern society. Challenges that arise through events and phenomena occurring in the modern world create the need for

active application of the cluster approach in professional education in the field of traditional artistic crafts, which can be defined as a system of interrelated educational, industrial, social and other structures that allow to combine the activities of its constituent subjects in the field of artistic crafts and their resources in order to preserve national and cultural specifics, increase the prestige of professional education in this field, organization of active interaction between educational and industrial processes, training of highly qualified specialists in demand, increasing the number of jobs and labor productivity, and progressive development of traditional artistic crafts in the future.

References:

- Decree of the Government of the Russian Federation no. 1662-r dated November 17, 2008 (edited by September 28, 2018) “About Concept of Long-Term Social and Economic Development of the Russian Federation for the Period up to 2020”. Retrieved June 15, 2020 from <http://www.consultant.ru>
- Order of the Ministry of Industry and Trade of the Russian Federation no. 2011 dated July 20, 2015 “On Approval of the Strategy for the Development of Artistic Crafts for 2015-2016 and for the period up to 2020”. Retrieved June 15, 2020 from <http://www.base.garant.ru>
- Komarova, I.I. (2019). Educational clusters as a mechanism for changing educational patterns. *SDO*, 2 (92).
- Krysin, L.P. (2008). *Explanatory dictionary of foreign words*. Moscow: Eksmo.
- Maksimovich, V.F. (2011). Problems of professional education in the field of artistic crafts and ways to solve them. *Traditional Applied Arts and Education*, 1 (1).
- Marshall, A. (1993). *Principles of economic science*. Translated: in 3 vol. Vol. 1. Moscow: Progress.
- Cortright, J. (2006). *Making sense of clusters: regional competitiveness and economic development*. The Brookings Institution Metropolitan Policy Program.
- Porter, M.E. (1998). *On Competition*. Boston: Harvard Business School.



Yulia I. Ukolova

Director

F.A. Modorov Mstera Institute of Lacquer Miniature Painting

The branch of Higher school of folk arts (Academy)

Mstera, Russia

E-mail: zayceva_j.i.@mail.ru

Quantitative and qualitative aspects of the formation of traditional applied art of Mstera in the epoch of mass digitalization

Abstract:

With the advent of the 20th century and the arrival of new diverse artistic forms and trends, digital, network, and interactive art became an integral part of modern society. Digital art should be understood as an activity in the field of creativity based on the use of modern information technologies, where the product of activity is the latest types of copyrighted or modified works of art presented in a network environment using computer technologies. This article is devoted to modern trends and forms of perception of traditional applied art, in particular, the art of Mstera, which are associated with the general cultural and technical changes of modern times. The author analyzes the relevance of the concept of digitalization on the example of Mstera's lacquer miniature painting. The author concludes that the use of digital technologies in traditional ancient art is possible but only with a competent selection of methods to build work on the art work, where the applied will prevail over the 'virtual'.

Keywords:

traditional applied art, Mstera lacquer miniature painting, professional art education, digital art, modern technologies, immateriality.

Introduction

With the advent of the 20th century and the arrival of new diverse artistic forms and trends, digital, network, and interactive art became an integral part of modern society (Denikin, 2017). Digital art should be understood as an activity in the field of creativity based on the use of modern information technologies, where the product of activity is the latest types of copyrighted or modified works of art presented in a network environment using computer technologies (Paul, 2003). Digital art can exist as telecommunications projects-installations, or be created by the author using computer specialized software. Already in the early 1980's, such art for contemporaries – critics, researchers and artists – represented the cutting edge between virtual reality and man. Digital technologies are now widely used around the world covering all aspects of human activity.

It would be correct to emphasize that with the development of globalization processes, digitalization in the field of art becomes an unavoidable component of the existence of culture involving the widespread introduction and use of innovations in the creative sector, including in the traditional applied arts of Russia. However, it becomes important to analyze and understand the quantity and quality of use and implementation of such modern technologies in ancient folk art. The introduction of the technological process should concern not only the sphere of culture in general but also adapt to the professional training of specialists in the field of traditional applied arts.

The phenomenon of the spread of digitalization as a means and causes of the globalization of society's culture creates a relationship between areas of various activities, the joint work of which was not possible previously.

The quantitative and qualitative aspects of the development of educational and artistic activities of this art in the era of mass digitization will be analyzed on the example of one of the traditional applied art – Mstera lacquer miniature painting.

In this case, the question is raised about the value of spiritual and material qualities of non-digital art, the prospect of a possible synthesis of traditional art and computer technology, due to modern trends in art in general. It is proved that digitalization can only be an additional component of traditional applied art, representing its continuation in the latest conditions of existence.

For more detailed coverage of the issue, it is necessary to study the history of such types of art. One of these types of traditional applied art, in particular, in Russia, is the Mstera lacquer miniature painting.

1.

Mstera is one of the centers of lacquer miniature painting, icon painting and artistic embroidery, which is located in the Vyaznikovsky district of the Vladimir region. New historical data on the time, when the settlement appeared on the bank of the Mstera river, the future *Mstera Settlement*, points to 1609 (Golyshev, 1865). From the beginning of the 18th century to the 1920s, icon painting, which later transformed into local lacquer miniature painting, developed in Mstera. The miniature of Mstera incorporated many features of iconography, in particular, Novgorod and Stroganov letters of the 17th century. At the same time, the convention of techniques became an organic and integral part of the art of Mstera, where every convention in folk art is based on the perception of the real and the experience of the past. Another source of artists' creativity is nature and modern reality transformed into the mainstream of the local art system.

Currently, the *Mstera Institute of Lacquer Miniature Painting named after F.A. Modorov*, the branch of the *Higher School of Folk Arts (Academy)* is the keeper of traditions and artistic and aesthetic values of perception of Mstera lacquer miniature art. The educational and scientific-educational activities of this branch are aimed at training highly qualified specialists in the field of icon painting, lacquer miniature painting and artistic embroidery. The *Mstera Institute*, represented by the teaching staff and employees of the branch, aims to form a stable interest in creative self-realization and acquisition of skills in the miniature art of Russian folk craft when training future specialists in the field of Mstera lacquer miniature painting.

Modern trends set by the *Mstera Institute* in the field of miniatures are progressing and flourishing every year making new generations of artists. The base of the institute, which combines the preservation of traditions and innovative methods in teaching, is a unique experimental platform to test the idea of the synthesis of traditional art and modern digital technologies.

At the moment we can distinguish several traditional methods of mastering the knowledge of Mstera lacquer miniature painting:

1. Productive: reflection method, immersion method, etc. The main goal of the reflection method is to achieve development through the internal process of the student. Reflection promotes self-improvement of certain functions:

- communicative (effective interaction between teachers and students);
- semantic-creative (formation of students' ideas about the process of their own activities);
- motivational (gives the character of orientation of activity on the planned result, on effective cooperation of teachers and students);
- corrective (students' correction of their own activities, hanging the objectivity of their assessment and self-assessment).

The immersion method creates a comfortable, safe, artificial learning environment that is as close as possible to real conditions, immersing students in the atmosphere of artistic activity.

2. Reproductive: method of visibility, work with a book, etc. The essence of the method of visibility is that the teacher shows by example the ways to solve the problem, in this case, the construction of a compositional solution in a separate format, demonstration of samples, control of the process and quality of reproduction of the learned material by students.

The ratio of 'traditional' and 'innovative' in applied art is one of the main problems considered in the theory of folk arts and crafts. In the modern realities of

society, the question arises sharply what the driving force behind the development of art and its transition to new forms is. According to *M.A. Nekrasova*, a scientist in the field of folk art, folk traditions are not limited to an archaic form but dynamically develop with each new time period and generation. (Beshaposhnikova & Zavaley, 2019) The system of traditional art itself is quite plastic. Based on these judgments, it becomes possible not to separate tradition and modernity but find new ways to develop the tradition. However, the stating element in the general concept of folk art, despite the modifications, must remain at a high spiritual, moral, and sensory-aesthetic level when creating works of traditional applied art.

A striking example of the acquisition of new forms of artistic traditions is the lacquer miniature painting of Mstera, where art is based on the fusion of ancient traditions and revolutionary technologies and techniques. Art and project activities of students studying Mstera lacquer miniature painting in the branch of the *Higher School of Folk Arts* is based on their educational and professional activities related to the processes of learning the educational environment through new forms.

“Modern audiences, especially young people, are focused on interactive and more personalized content, and this changes the way to perceive works of art and represent them,” says *A. Lavrov*, an expert in virtual, augmented and mixed reality (VR/AR), President of *VRARA Moscow Chapter* (The Digitalization in the Field of Culture and Art, 2020).

2.

The origins of the modernization and transformation of traditional art into ‘digital’ should be found in the environment. Technological progress was consistently and incrementally changing the way of people thought about the world.

For modern people, it has become customary to organize the surrounding space into symbolic systems that is a rich field for the formation of new derivatives of traditional art forms. In this regard, the process of combining art with modern technologies becomes natural in general.

Digital information has become one of the objects of the new technological art. Modern art, created with the help of digital technologies, makes it possible for the viewer to interact with the work itself in real time introducing methods of interactive cognition. However, the question arises: Can traditional ancient art organically coexist with the mass digitalization of all activities?

One of these new forms is the digitalization of the educational process. The use of new digital technologies in creative disciplines and wide access to information and digital resources allowed to increase the number of hours of extracurricular work and

a deeper study of the compositional and technological features inherent in the lacquer miniature painting of Mstera (Teplitskaya, 2020). This process of transition to the partial implementation of digital technologies in the curriculum was associated with the general concept of distance learning at the beginning of 2020, which was provoked by the holistic situation in the global education sector during the spread of viral infections.

However, such implementations in teaching the art of Mstera lacquer miniature painting are quite limited. This is due to the specific features of the tradition in the field of teaching folk art, formed over a centuries-old period. There are technical features of creating works of art that virtual reality cannot convey at the moment. This is the pressure of a pencil or brush, the consistency of paints, the density of the paint layer, etc., but as an additional auxiliary element in the study of traditional art, computer technology can quite organically coexist with traditional art.

Being in a small village, students have the opportunity to study works, stored in the collections, using the Internet to visit interactive exhibitions of world museums. Thanks to high-quality digital technologies, detailed microscopic magnification of works of art becomes possible for an in-depth study of the techniques and techniques of writing by authors. Modern computer technology allows you to reduce the preparatory period preceding the work of a student of lacquer miniature painting directly on the material – an artistic blank made of papier-mache significantly facilitating the process to scale the author's compositional solutions in any format. Digital image editors allow you to modify projects of art works in the style of Mstera lacquer miniature painting to meet the necessary criteria for compositional solutions.

Modern digital technologies are closely intertwined in the process of creating of traditional applied art artistic works including the Mstera lacquer miniature painting. However, it is necessary to separate the qualitative aspects from quantitative ones of mass digitalization in art and the ways of affect the methods and mastering the knowledge of future artists.

Methods of knowledge acquisition are determined by the tasks, object and subject of study. The collection of new facts and their interpretation within the chosen task can determine the constructiveness of the model underlying the entire process of knowledge acquisition.

It is necessary to identify key terms to understand aspects of digitalization in the framework to teach Mstera lacquer miniature painting. Under the qualitative or quantitative aspects of the formation of Mstera traditional applied art, we may understand general concepts and criteria related to the definition of a particular art form, which are based on certain characteristic features.

It is not possible to evaluate all the results of the development of activities in quantitative objective units. Most of the characteristics of evaluating art and the results of creating art works are not strictly quantifiable. For their evaluation, it is more appropriate to use qualitative indicators, measured using expert assessments, which in turn are a subjective indicator that has a large number of variables. However, quality indicators in art are ahead of time and influence the final result of creating an artistic work. Control of quality indicators by the expert commission entails improvement of quantitative indicators being a logical chain of ‘cause and effect’.

The qualitative aspects of the art of Mstera lacquer miniature painting should include the traditions of execution, technique, writing techniques, compositional solution, author’s idea, color scheme, ornamental framing of the painting field, selection of the shape of the art blank from papier-mache and much more. To meet these criteria, as an auxiliary element, it is possible to use information technologies but only at the preparatory stage.

In electronic format, quantitative aspects of digital learning of Mstera lacquer miniature painting allow to accelerate the preparatory process itself, but it is worth emphasizing that when the threshold of speed criteria increases, in most cases, the quality begins to decrease prevailing over the quantity. The traditional applied art of Mstera is unique. The works are created by the authors in a single copy with natural artistic materials on a natural ecological billet. The acceleration of the rate of works’ creation leads to a decrease in the quality of the work itself transferring it from the rank of a highly artistic work to a souvenir of printed production.

Conclusion

When discussing methods of data collecting and interpreting to analyze any art, the contrast of quantitative and qualitative approaches to the study of the problem is traditional dividing the assessment into standardized and expert methods. The assessment of any of the above categories is based on the characteristics of properties, but in the case of studying the question of art including traditional applied art, it is impossible to assess the correctness to use certain techniques in terms of strictly formulated rules. In relation to lacquer miniatures, there is a greater degree of expert assessment based on the professional experience and intuition of a specialist who has proven himself in this field of art. Thus, the study of the impact and implementation of digital technologies in teaching traditional applied arts is rather a sub-scientific method of judgment without falling into the category of objective.

In accordance with the quantitative and qualitative aspects of digitalization of Mstera lacquer miniature painting and traditional applied art in general, in the frame of the research, it is possible to talk about social knowledge of the application of methods to train future artists and subjectivity factors that carry a non-standard character. Totally, the use of digital technologies in traditional ancient art is possible but only with a competent selection of methods to build work on the art work, where the applied will prevail over the 'virtual'.

References:

- Beshaposhnikova, Y.A., Zavaley, D.V. (2019). Implementation of M.A. Nekrasova's concept of merging tradition and modernity in the art of lacquer miniature painting in the practice of teaching students of the Higher school of folk arts. *Traditional Applied Arts and Education*, 3, 129-145.
- Golyshev, I.A. (1865). Bogoyavlenskaya Sloboda Mstera: History of antiquity, statistics and Ethnography. *Proceedings of the Vladimir Provincial Statistical Committee*, 4. Vladimir.
- Denikin, A.A. (2017). Post-digital aesthetics in digital art practices. *The Space of Art and Cultural Life. The Observatory of Culture*, 1 (14), 36-45.
- Teplitskaya, A.A. (2020). Traditional and innovative educational technologies in the professional formation of the artist of traditional applied art. *Traditional Applied Arts and Education*, 1, 20-29.
- Paul, C. (2003). *Digital Art*. London: Thames & Hudson.
- The Digitalization in the Field of Culture and Art (March 19, 2020). Tadviser. Retrieved March 15, 2020 from <https://www.tadviser.ru/a/513057>

European Scientific e-Journal

EU, Czech Republic, Hlučín-Bobrovníky

Publisher
Anisiia Tomanek OSVČ

Right to conduct publication activities
IČO: 06463371

Date of the Issue
September 30, 2020

European Scientific e-Journal

ISSN: 2695-0243

ISSUE 1 (1)
September 30, 2020

EU, Czech Republic, Ostrava-Hlučín

ISBN: 978-80-907957-0-9

DOI: 10.47451/col-01-2020-001