

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО Н.К. РЕРИХА В АСПЕКТЕ ТЕХНОЛОГИИ И РЕСТАВРАЦИИ

NICOLAS ROERICH'S ART: TECHNOLOGY AND CONSERVATION

O. Temerina

Summary: The article presents brief overview of the technology for creating paintings by artist Nicolas Roerich. The technological and ideological reasons for the author's choice of tempera painting are considered. Specific examples of the conservation of several pictures by the artist are described, with a description of the methodology and formulation of conservation compositions. The implementation of two-stage lining of ruined canvas onto silk gas and then onto canvas with the composition BEVA 371 FILM is justified. The consequences of using protective varnish coatings during restoration work are noted.

Keywords: tempera painting, conservation, methods of fixing the paint layers, lining, varnish coatings.

Темерина Ольга Сергеевна

заместитель генерального директора по научной, методической и выставочной работе Всероссийского, художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря, художник-реставратор высшей квалификационной категории
temerina@yandex.ru

Аннотация: В статье представлен краткий обзор технологии создания живописных полотен художника Н.К. Рериха. Рассматриваются технологические и идеологические причины выбора автором темперной живописи. Анализируются примеры реставрации нескольких полотен художника с описанием методики и рецептуры реставрационных составов. Обосновывается выполнение двухэтапного дублирования рунированного полотна на шелковый газ, а затем на холст составом BEVA 371 FILM. Отмечены последствия использования защитных лаковых покрытий при проведении реставрационных работ.

Ключевые слова: темпера, реставрация, методы закрепления красочного слоя, дублирование, лаковые покрытия.

«Суждено краскам меняться — пусть лучше картины становятся снами, нежели черными сапогами...» (Рерих, Н.К. Листы дневника. – Т. 2 // Октябрь. – 1958. – №10).

Выдающийся художник, археолог, исследователь, философ, писатель, путешественник и защитник культурного наследия XX века Николай Рерих на протяжении своего продолжительного творческого пути создал по разным данным от 4000 до 7000 картин. Ранний его период представлен преимущественно в масляной живописи, где основами выступали и холст, и картон, и бумага. Однако около 1906 г. его излюбленной техникой становится темпера. Сын Николая Константиновича Святослав Рерих в статье «Художественная техника Н.К. Рериха» пишет: «Для первой работы он обычно пользовался масляными красками «Лефранк», но масляная живопись его мало удовлетворяла [«Лефранк» – это одна из крупнейших в мире фабрик красок, известная с 1720 г.; она выросла из небольшой бакалейной лавки над мастерской художника Жана-Симеона Шардена – тогда предок семьи Лефран-Шарль Леклеф начал производство красок – Авт.]... Его любовь к краскам и красивым тонам и его замечательная чуткость к цветовым сочетаниям и гармониям, так же, как и изучение старых мастеров и искусства Востока, постепенно привели его к технике темперы, которая так ярко [проявилась] в последние годы его творчества» [4].

В целом, возрождение интереса к технике темперной

живописи в среде исследователей и художников в конце XIX — начале XX в. наблюдается как широко распространенное явление. Многие художники в этот период критиковали «удобство» масляной живописи, утверждая, что она «слишком терпима к доделкам и переделкам», и, что появление масляной живописи «отдалило искусство Европы от простоты» [8]. Становятся популярны идеи о том, что художник должен уйти от готовых материалов, и сам подготавливать себе холсты и перетирать краски, как это делали мастера Возрождения.

У Рериха же обращение к этой технике имело множество причин как технико-технологического, так и идейно-духовного толка. Если говорить о чисто технической стороне вопроса — темпера привлекательна возможностью делать ровные заливки цветом, а также своей удивительной светостойкостью. Со временем она практически не выгорает, даже при постоянном экспонировании, не требует покрытия лаковой пленкой, которая за счет потемнения сильно меняет колористическое звучание картин.

Обращению к этой технике немало способствовало и изучение древнерусского искусства. «Только недавно, — писал в 1908 году Николай Константинович в статье «Радость искусству», — рассмотрели в иконах и стенописях не грубые, неумелые изображения, а великое декоративное чутье, овладевшее даже огромными плоскостями» [3, с. 92]. Наряду с древней русской культурой Рерих изучал и технологии мастеров Возрождения, и

особенности живописи Востока. Итогом изучения традиций различных культур и возможностей различных живописных техник стала индивидуальная манера мастера, которая предполагает сочетание различных материалов и технологий, присущих как европейской, так и восточной живописи.

Начиная с 1906 г. Рерих в основном работал темперой на холсте разной фактуры или картоне, часто вовсе без грунта, лишь с некрепкой пропиткой клеем. При нанесении темпера дает бархатистую ровную поверхность даже на больших плоскостях и более пригодна для обобщенной, декоративно-плоскостной живописи. Многие произведения художника, выполненные на холсте, по большей части экранированы светлой бязью, холстом либо иной тонкой тканью. Наличие этих защитных экранов при демонтаже дает нам ценную информацию о его методе работы. Для автора они играли, скорее всего, чисто декоративную функцию, скрывая потеки краски с оборота холста. Но изучив их характер и расположение, можно с уверенностью сказать, что колера художник наносил в сильно разбавленном состоянии на горизонтально расположенные холсты.

Грунты Рерих использовал разные, в основном классические меловые, иногда с добавлением цвета: «Неоконченная картина Микеланджело в Национальной Галерее Лондона дала мысль о цветных фонах. Она была писана на зеленом фоне — от него Терра ди Сиенна становилась не рыжей, а золотистой» [1]. Цветовая основа его картин имеет широчайший диапазон и варьируется от серого до ярко красного цвета, что приводит к необычным оптическим эффектам, когда один цвет просвечивает через другой.

Подготовительный рисунок художник наносил жирным графитным, угольным или итальянским карандашом. Иногда он бывает полностью скрыт от глаз зрителя и выявляется только при съемке в ИК-диапазоне излучения. В некоторых случаях просвечивает через слои живописи и играет активную самостоятельную роль.

Резюмируя в общих чертах особенности авторской технологии картин Николая Рериха, становится очевидным, что они не вписываются в устоявшиеся каноны реставрационных специализаций. Это создает определенные сложности при проведении реставрационных работ, поскольку требует индивидуального подхода фактически к каждому произведению.

Обратимся к конкретным практическим примерам. Одним из первых произведений Рериха, отреставрированных в отделе графики Всероссийского художественного научно-реставрационного Центра имени академика И.Э. Грабаря, была картина «Весть Шамбалы», созданная в 1946 г. В реставрационной мастерской Цен-

тра она оказалась в 2010 г., после трагических событий в апреле 2008 г., когда ряд работ художника был похищен из квартиры старшего сына художника Юрия Николаевича Рериха. В результате оперативно-розыскных мероприятий она была обнаружена и передана на реставрацию.

Картина была срезана похитителями с подрамника, а впоследствии прибита скобами степлера к планшету из оргалита, видимо, для придания «товарного вида». После демонтажа обнаружилось, что ветхий и изрезанный похитителями периметр картины подклеен прямоугольными кусочками холста на ПВА. Полотно написано темперными красками на мелкозернистом холсте, без грунта, с проклейкой органическим клеем. Жесткая пленка ПВА привела к выраженной волнообразной деформации основы, следствием чего стала деструкция красочного слоя в местах сгибов. Необходимо было подобрать укрепляющую композицию для прекращения порошения красочного слоя с учетом того, что состав не должен был оставлять следы на поверхности и приводить к изменению тонального соотношения цветов. После многочисленных проб выбор был сделан в пользу водорослевого клея фунори (FU-Nori). Это традиционный японский клей, который изготавливают из морских красных водорослей *Gloipeltis*, произрастающих вдоль побережья Японского и Охотского морей. Его 1% раствор не увлажняет поверхность картины чрезмерно, в процессе работы не изменяется цвет красочного слоя, не образуются разводы и ореолы, после высыхания не появляется пленка и блеск. Эти свойства фунори стали определяющими при выборе метода укрепления темперной живописи без грунта. Клей был подведен в места, требующие укрепления, с кисти, спустя 10 минут обработанный участок был проглажен термошпателем через фторопластовую пленку. После укрепления механическим способом были демонтированы наклейки с оборотной стороны произведения с последующим удалением пленки ПВА. Так как у авторской живописи отсутствовал грунт, необходимо было подобрать клей для подведения кромок, минуя риски его проникновения на лицевую сторону живописного полотна. Решено было использовать пленочный адгезив BEVA 371 FILM, так как он минимально проникает в структуру холста, образуя пленку на поверхности, а также легко обратим при помощи уайт-спирита или бензина. После успешного подведения кромок полотно натянуто на предварительно экранированный экспозиционный подрамник. По завершению реставрационных работ картина передана в фонды Музея Востока.

Однако в творчестве Рериха немало произведений, представляющих особую сложность при проведении реставрационных работ не только в связи с драматической историей бытования. Случается, что причиной может послужить выбор автором материалов, в которых изна-

чально заложен механизм саморазрушения. Реставрация таких экспонатов требует творческого подхода, она необычна, интересна и всегда индивидуальна.

Такова серия «Монхиган», созданная Н.К. Рерихом в 1922 г. на одноименном острове у северо-восточного побережья штата МЭН (США). За месяц художником была создана сюита из четырнадцати полотен, воплощающих идею олицетворения состояний души в проявлениях природы. В качестве основы для серии автором был выбран джутовый холст. Живопись, выполнена темперой. В 2017 г. нам удалось выполнить комплексную реставрацию двух полотен из этой серии под названием «Океан. Смутность» и «Творение» благодаря командировкам, организованным Гвидо Трепшей — директором музея Николая Рериха в Нью-Йорке. Причиной для проведения реставрации послужило возникновение глубоких трещин красочного слоя в центральной части композиции на полотне «Океан. Смутность». В силу того, что картина с оборотной стороны была экранирована автором, а кромки были скрыты черными деревянными обкладками, прибитыми гвоздями, определить состояние холста не представлялось возможным. После демонтажа авторских обкладок открылась картина масштабных разрушений, превзошедшая даже самые смелые ожидания. Стало очевидным, что кромки полностью истлели и совершенно утратили связь с зеркалом картины, трещины оказались многочисленными и затрагивали не только красочный слой и грунт, но и привели к разрывам основы. Измерение водородного показателя холста показало, что он имеет выраженную кислую среду, $\text{pH} = 4,2$. Укрепление и защиту красочного слоя с лицевой стороны традиционными методами — при помощи профилактических заклеек и рыбьего клея — было невозможно применить, так как этот метод мог существенно навредить красочному слою картины, а именно — изменить колорит, выполненный темперой. Было принято решение провести укрепление с оборотной стороны за счет дублирования на промежуточную основу. Требовалось найти материал, который позволит работать с красочным слоем, механически укрепив его. Таким материалом был выбран французский газ, на который при помощи BEVA 371 FILM было произведено промежуточное дублирование. Произведение было размещено на пленке Nastaphan, перевернуто лицевой стороной вниз, подрамник с авторским экраном без труда был приподнят, и авторская живопись с истлевшим холстом осталась на реставрационном столе. Остатки холста, превратившиеся в желтую пыль, были удалены при помощи мягкого флейца. Фактически на столе остались красочный слой и грунт, как бывает при переводе живописи. Термоактивируемая адгезионная пленка BEVA была вырезана в размер произведения, расположена на нем, после чего с нее была удалена подложка из бумаги и произведено непродолжительное проглаживание утюгом при температуре 65–70 градусов. Далее была удалена лавсановая

пленка Melinex, которая изолирует адгезив при приклеивании, с одной стороны, и наложен отрез шелкового газа, проглаженный при той же температуре через отклеенную лавсановую пленку. Таким образом, красочный слой и грунт были укреплены и обрели тонкую, но прочную основу, которая в свою очередь была сдублирована уже на холст, максимально близкий по плотности и переплетению авторскому. В 2018 г. таким же способом была сдублирована еще одна картина из этой серии — «Творение». Обе картины после дублирования возвращены на экранированные авторские подрамники.

Следует отметить, что остальные картины из этой серии на данный момент распылены по всему миру и находятся как в частных, так и в государственных коллекциях. Все произведения, которые нам удалось увидеть, так или иначе сдублированы, однако удручающим фактом является то, что многие из них покрыты лаковой пленкой.

Остановимся на проблеме защитных покрытий в живописи Рериха поподробнее, так как этот вопрос требует отдельного детального рассмотрения. Как показывает более чем двадцатилетний опыт работы в этом направлении, нанесение какого-либо защитного покрытия на темперную живопись при его изначальном отсутствии неизбежно приводит к необратимым изменениям авторского колорита и совершенно необратимо! В статье «Одеяние духа» Рерих писал: «И мы все-таки сознаем, что каждая гамма красок создает какое-то могущественное настроение» [2], которое, несомненно, меняется через призму лакового покрытия. Полностью исчезает бархатистая фактура произведения, которая изначально ему присуща. Более того, через тонкие темперные слои проступает нижележащий рисунок, у Рериха нередко выполненный угольным или итальянским карандашом. Просвечивая, он начинает слишком активно подчеркивать тональные переходы, что неизбежно приводит к радикальному изменению авторского замысла. Резюмируя вышесказанное, важно отметить, что нанесение защитной пленки на темперную живопись, выполненную на холсте, категорически противопоказано, если оно не было изначально предусмотрено автором!

Особое внимание следует уделить тонировкам при реставрации картин Николая Константиновича. Особенность его живописи такова, что даже самые незначительные царапины, потертости и выпадения красочного слоя бывают сильно заметны и начинают играть активную роль при выборе неправильной методики тонирования. Как показала практика, оптимально использовать пастель фирмы «Lefranc» для качественного выполнения художественного восстановления. Тем более что она по составу наиболее близка к пигментам, которыми изначально пользовался художник: «Только с 1924 г. он переходит на краски, смешанные в основном из порошков, которые были отправлены ему главным образом из

Франции фирмой “Лефранк”. В этих порошках он нашел решение своей современной мечты о наиболее чистом, ярком тоне и в то же время устойчивом пигменте, приближающемся к климату Индии» [4].

Пастельные мелки можно натирать на наждачной бумаге, а полученные порошки смешивать до получения нужного цвета, далее следует выбрать оптимальный способ нанесения. Это могут быть микротампоны, когда необходимо слегка втереть пигмент в область утраты, либо можно произвести напыление с кисти. В некоторых случаях хороший результат дает смешивание порошка с 1% клеем фунори, полученный колер сильно меняет

цвет при высыхании, это необходимо учитывать.

Гунта Рудзите — дочь руководителя Рижского Рериховского общества Рихарда Рудзитиса — в своей книге о семье Рерихов описывает интересный случай: когда реставраторы обратились к Святославу Рериху с просьбой раскрыть рецепт красок, которыми пользовался его отец, сын художника ничем не смог им помочь. Вероятно, область поиска оптимальных методик проведения реставрационных работ нам следует ограничить научным изучением материалов и технологий, которыми пользовался Рерих, а не поисками секретного состава его красок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рерих, Н.К. Живопись. Листы дневника: в 3-х т. – Т. 2 // Октябрь. – 1958. – №10.
2. Рерих, Н.К. Одевание духа. Пути Благословления. – Чикаго, 1921.
3. Рерих, Н.К. Радость искусству. Глаз добрый. – Москва: Художественная литература, 1991.
4. Рерих, С.Н. Художественная техника Н.К. Рериха // ОР МЦР. Ф. 1: Семейный фонд Рерихов.
5. Вопросы реставрации и консервации произведений изобразительного искусства: Методическое пособие / Е.А. Костикова, Л.Е. Чернышова; под общ. ред. академика И.Э. Грабаря. – Москва, 1960.
6. Реставрация произведений графики: методические рекомендации / под ред. Е.А. Костиковой, Л.Л. Метлицкой. – Москва: ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря, 1995. – 183 с.
7. Tempera Painting 1800–1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement of Abstract Art / edited by P. Dietemann, W. Neugebauer, E. Ortner, R. Poggendorf, E. Reinkowski-Hafner, H. Stege. – London, 2019.
8. Meynell, A. Mrs Adrian Stokes // The Magazine of Art. March. – 1901. – P. 243–252.

© Темерина Ольга Сергеевна (temerina@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»