

УДК 7.025+39

DOI: 10.33876/2311-0546/2022-3/209-220

Научная статья

© А. Е. Третьякова, Ю. Т. Ханова, В. В. Сафонов

ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ В ЧИЛИ И РЕСТАВРАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Произведения искусства станковой масляной живописи — живые свидетели своего времени, эпохи, хрупкие и беззащитные перед переменами и небрежным отношением. Каждый автор, художник-живописец — это не только видение талантом окружающего мира, но и источник информации о культуре и социуме того периода, когда он жил. В данной работе сделана попытка исследовать картину с целью атрибуции и реставрации, сохранения культурного пласта, оставленного последующим поколениям. Объектом исследования является живописное произведение из частного собрания российского коллекционера без подрамника с множественными разрывами, утратами, повреждениями красочного слоя — трещинами в местах заломов холста, также кракелюрами по всей поверхности произведения. Как показало изучение живописного слоя, автором произведения является чилийский художник Альберто Валенсуэла Льянос, который обозначил время создания — 1904 г. Размеры картины — 68 см х 59 см. Работа нехарактерна для А. В. Льяноса, рисовавшего в основном пейзажи, т. к. это женский портрет. Картина, в целом, находилась в неудовлетворительном состоянии, наблюдается общая хрупкость холста, пожелтение по всей поверхности, коричневые масляные пятна, общее пылевое загрязнение. Авторами проведен комплекс реставрационных работ, обеспечивающих определенное восстановление облика картины, позволяющее проводить дальнейшие исследования.

Ключевые слова: станковая масляная живопись, чилийская живопись, красочный слой, лак, грунт, холст, реставрация

Ссылка при цитировании: Третьякова А. Е., Ханова Ю. Т., Сафонов В. В. Искусство живописи в Чили и реставрационные технологии // Вестник антропологии, 2022. № 3. С. 209–220.

Третьякова Анна Евгеньевна — д. техн. н., профессор, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии, Дизайн, Искусство) (119071 Москва, ул. Малая Калужская д. 1). Эл. почта: tretyakova-ae@rguk.ru

Ханова Юлия Тимуровна — студентка, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии, Дизайн, Искусство) (119071 Москва, ул. Малая Калужская д. 1). Эл. почта: yulia.khanova@gmail.com

Сафонов Валентин Владимирович — д. техн. н., профессор, Заслуженный работник высшей школы РФ, заведующий кафедрой реставрации и химической обработки материалов, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии, Дизайн, Искусство) (119071 Москва, ул. Малая Калужская д. 1). Эл. почта: safonov-vv@rguk.ru

UDC 7.025+39

DOI: 10.33876/2311-0546/2022-3/209-220

Original Article

© Anna Tretyakova, Yulija Hanova, Valentin Safonov

THE ART OF PAINTING IN CHILE AND RESTORATION TECHNOLOGIES

Easel oil paintings are living witnesses of their time, fragile and defenceless in the face of change and negligence. Each painter provides not only a talent's vision of the world around them, but also information about the culture and society to which they belonged. This paper attempts to investigate a single painting in order to attribute and restore it and to preserve the cultural layer it represents for subsequent generations. The object of the study is a painting without stretcher with multiple tears and losses of the paint layer — cracks in the creases of the canvas and craquelures covering the entire surface of the work. The study revealed that the painting is by the Chilean artist Alberto Valenzuela Llanos, and is dated 1904. Dimensions of the painting — 68 cm x 59 cm. The work is unusual for Valenzuela Llanos, who painted mainly landscapes, because it is a portrait of a woman. The painting, in general, was in poor condition, with general fragility of the canvas, yellowing over the entire surface, brown oil stains, and general dust contamination. The authors carried out restoration works, allowing for further research of the painting.

Keywords: *easel oil painting, Chilean painting, paint layer, varnish, primer, canvas, restoration*

Authors Info: **Tretyakova, Anna E.** — Dr. (Technical Sciences), Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art) (119071 Moscow, Malaya Kaluga st., 1). E-mail: tretyakova-ae@rguk.ru

Hanova, Yulija T. — student, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art) (119071 Moscow, Malaya Kaluga st., 1). E-mail: yulia.khanova@gmail.com

Safonov, Valentin V. — Dr. (Technical Sciences), Professor, Head of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art) (119071 Moscow, Malaya Kaluga st., 1). E-mail: safonov-vv@rguk.ru

For citation: Tretyakova, A. E., Yu. T. Hanova, V. V. Safonov. 2022. The Art of Painting in Chile and Restoration Technologies. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)*. 3: 209–220.

Объектом исследования является живописное произведение из частного собрания российского коллекционера — женский портрет, нижнем правом углу поставлена дата — 1904. Размеры — 68 см x 59 см. Материалы: холст, масло. Без подрамника. На картине изображена женщина среднего возраста в красном народном костюме, с двумя косами, перевитыми лентами и повязкой на лбу, что, вероятно, указывает на ее замужний статус.

Произведение выполнено на холсте натурального цвета, ломком, со значительным пожелтением по всей поверхности, присутствуют коричневые масляные пятна и общее пылевое загрязнение. Следует отметить и механические повреждения: множественные разрывы по направлению нитей холста (самый большой около 20 см), небольшие утраты холста, прорывы с утратой части нитей холста и красочного слоя, общая измятость холста, заломы от складывания в четыре части, заломы и разрывы по кромке холста, небольшие утраты кромки, на кромках отверстия от гвоздей. Красочный слой по местам заломов осыпался, имеет кракелюр по всей поверхности, присутствует сильное пожелтение лака. В правой верхней части холста прорыв изогнутой формы, края прорыва окрашены темной краской.

Таким образом основанием для реставрации послужили: общая хрупкость холста, множественные разрывы, утраты, плохое состояние кромок холста, сильное пожелтение и потемнение лаковой пленки, повреждения красочного слоя — трещины в местах заломов холста, кракелюр по всей поверхности произведения. На оборотной стороне произведения присутствуют две заплаты, свидетельствующие о предыдущей реставрации. По состоянию заплат можно сделать вывод о том, что реставрация была проведена довольно давно. Судя по общему состоянию полотна и по крестообразным заламам, можно понять, что произведение хранилось в неподходящих условиях и в какой-то момент было сложено в два раза.

Холст полотняного переплетения натурального цвета, пожелтел по всей поверхности, покрыт коричневыми масляными пятнами, имеется общее пылевое загрязнение. Видны два следа предыдущих попыток реставрационных работ: заплата из плотной ткани полотняного переплетения зеленого цвета в верхней части холста и заплата из ткани средней плотности натурального цвета в правой части холста. Заплаты закреплены, как показала идентификация клеевого состава, природным глютиновым клеем, предположительно осетровым, т. к. он создает твердую пленку, не растворяется в воде и органических растворителях (изопропиловый спирт, пинен), но сильно набухает и размягчается в воде. Крупные разрывы заклеены пластырем. Живопись загнута на кромки произведения со всех сторон, холст без подрамника. Красочный слой пастозный, на кромках отсутствует лаковая пленка. Красочный слой осыпался по местам заломов, образовался кракелюр красочного и лакового слоев по всей поверхности, произошли сильное пожелтение и потеря прозрачности лака, частичная осыпь грунта вместе с красочным слоем в местах заломов и прорывов.

Присутствует автограф автора и год создания — 1904. С помощью фотокоррекции и восстановления подписи в графических редакторах удалось распознать имя автора — Альберто Валенсуэла Льянос (*Рис. 1*).

В целом, памятник находится в неудовлетворительном состоянии, рассмотрение изображения на полотне крайне затруднено совокупностью таких факторов, как пожелтевший лак и сетка кракелюра по всей поверхности изображения. Многочисленные механические повреждения холста такие, как разрывы, заломы, утраты, способствуют его дальнейшему разрушению.

Как показывает разбор автографа, автор произведения — Альберто Валенсуэла Льянос (1869–1925) — чилийский художник, один из четырех великих чилийских мастеров, наряду с Педро Лирой, Альфредо Валенсуэла Пуэльма и Хуан Франсиско Гонсалес. Он оставил после себя около 1000 картин, в основном в пейзажном жанре, его искусство принесло ему признание как в Чили, так и за рубежом. Что касается

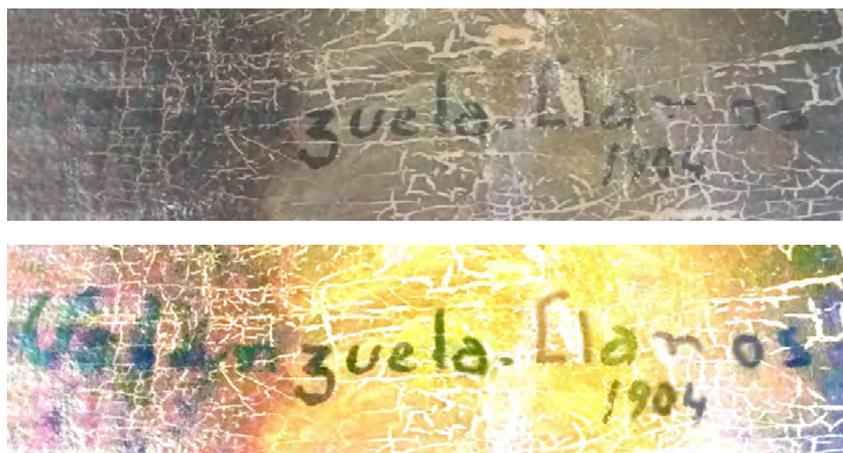


Рис. 1. Анализ подписи автора

датировки картины, то на этот период известно, что в 1901 г. Льянос уехал в Европу с правительственной стипендией, чтобы усовершенствовать свои художественные навыки, где пробыл до 1906 г. Там он учился у Жан-Поля Лоранса в Академии Жюльена, где у него была возможность узнать об импрессионизме и экспрессионизме (Museo Nacional Bellas Artes). Вернувшись в Чили в 1903 г., художник получил почетную награду Салона, и начиная с этого времени он удостоивался наград и медалей как в Чили, так и во Франции в знак признания его творческих заслуг.

Хотя жизнь живописца сопровождалась наградами и отличиями, он всегда был строгим и молчаливым человеком, скромным и замкнутым, но пылким в своем творчестве. Город Сан-Фернандо, в котором прошло детство художника, привил ему любовь к природе и стремлению к совершенствованию в написании пейзажей.

Высшим достижением А. Валенсуэлы Льяноса была его способность передавать свет. Он добивался этого, осветляя цвет, распыляя его небольшими мазками кисти и сопоставляя с другими цветами (Romera 1951: 128). Благодаря разложению цвета на крошечные нюансы каждый элемент ландшафта, небо, вода, облака или холмы, сияют в белых, голубых, оранжевых, красных или зеленых тонах. Художник видел, как время дня или сезон могут преобразить окружающую реальность. Как писал он сам, сумерки были его самым любимым временем для работы. У А. Валенсуэлы Льяноса был очень рациональный подход к живописи: сначала он делал небольшой набросок к будущей работе, затем он разрабатывал этюд небольшого размера и только после этого переносил его на свой обычный размер холста 100 x 80 см, лишь иногда превышая эти значения.

Основная тематика его полотен — пейзаж, и А. Валенсуэла Льянос обычно выбирает большие форматы для представления простых сельских пейзажей центральной чилийской зоны, выделяя виды на реку Мапочо, Ло Контадор, Кахон-дель-Майпо и Альгарробо. Хотя он был знаком с работами импрессионистов и занимался живописью на открытом воздухе, его работы не следовали принципам французского движения, но сохраняли свой собственный стиль, характеризующийся передачей реальной природы, на которые он стремился проецировать определенную экспрессивность (Gaspar, Ivelic 1981: 159). Его работы принесли ему выдающееся признание как в Чили, так и за рубежом (Internet Archive).

Чтобы лучше понять искусство Альберто Валенсуэлы Льяноса, необходимо оценить, какую роль он играет в истории искусства Чили. Полностью осознать важность проделанной им работы возможно только в историческом контексте. История живописи Чили охватывает период от доколониальных времен, когда искусство развивалось коренными народами, до наших дней, когда оно представляет самые различные жанры от авангарда до искусства, созданного независимыми художниками. Чилийская живопись началась с ритуальных объектов и тканей народов Диагиты, Атакаменьо, Рапануи, Мапуче и других связанных народов, включая цивилизацию инков. Доисторическая живопись в Чили, так называемая доколумбова чилийская живопись, включает в себя любой тип живописи или технику рисования, которые использовались до испанского завоевания. Изучение этого периода, развивавшегося до появления письменных источников, основано на материальных остатках и пережитках сформировавшихся культур.

Историк искусства Луис Альварес Уркиета был одним из первых авторов, поднявших вопрос о доколумбовом искусстве в своей книге «*Pintura en Chile*» (Живопись в Чили). Автор объясняет, что большая часть живописи, созданной до прихода испанцев, была написана культурами Атакаменьо и Араукано, а также выявлены влияния Диагиты и инков (*Alvarez Urquieta, Jarpa 1928: 6*).

Чилийское колониальное искусство относится к искусству, произведенному в период, который длился с 1598 по 1810 гг. С искусствоведческой точки зрения период начался примерно в середине XVII в., и сначала его возглавляли испанские колонисты и рабочие ремесленники, которым не хватало специальной художественной подготовки. Живопись находилась под непосредственным влиянием европейских художественных тенденций, таких как маньеризм и барокко, но, как и вся другая чилийская культура, развивавшаяся в этот период, также находилась под влиянием местного искусства и культуры, создавая новый стиль.

Группа предшественников чилийской живописи, также называемая «странствующими художниками XIX века», термин, придуманный историком искусства Луисом Альваресом Уркиета. Он выделяет группу независимых художников, которые прибывают в Чили с начала XIX в. (*Alvarez Urquieta, Jarpa 1928: 45*). В национальной живописи появляются новые темы и элементы: от портретов выдающихся персонажей, выполненных такими художниками, как перуанец Хосе Хиль де Кастро и француз Раймон Монвуазен, до библиографических изображений растений, животных и городов, воплощенное в жизнь такими деятелями, как Клаудио Гей, Чарльз Вуд и Чарльз Дарвин.

Хотя живопись до XIX в. выполняла только религиозную и образовательную функции, новые европейские тенденции связали ее с естественной эстетической ценностью, которую она несет сама по себе. Таким образом, живопись перестала быть дополнением к другим ремеслам и наукам, чтобы стать самостоятельным видом искусства. Чилийское искусство, в целом, пострадало еще и от внутренних конфликтов в стране после обретения независимости, и ему было очень трудно обрести стилистическое направление. В период путешествующих художников реализм, неоклассицизм и романтизм сосуществовали вместе, занимая главенствующую позицию в искусстве лишь на короткие периоды времени.

Следующий период в чилийском искусстве знаменуется открытием Академии живописи, которая стала первым высшим учебным заведением, профессиональ-

но преподающим искусство в Чили. Она была создана в Сантьяго 17 марта 1849 г. и продвинута правительством для развития изящных искусств в стране. Изначально Академия располагалась в здании, принадлежащем Университету Сан-Фелипе, нынешнему муниципальному театру Сантьяго. В 1891 г. она переехала и изменила свое первоначальное название на Школу Изящных Искусств. В 1910 г. после того, как объединилась с Музеем изящных искусств она исчезла, а в 1932 г. перешла в зависимость от Чилийского университета.

Академия живописи дала стране первых национальных художников и дала образование выдающимся чилийским художникам, в том числе четырем великим мастерам чилийской живописи, последователей Педро Лира и Антонио Смита. Его первыми директорами были Алехандро Чикарелли, Эрнесто Кирхбах, флорентинец Хуан Мочи, Косме Сан-Мартин и скульптор Вирджинио Ариас.

Несмотря на важность Академии, некоторые искусствоведы критикуют этот период как один из самых блеклых в истории чилийского искусства. Эти авторы основывают свою критику на попытке Чикарелли скопировать европейскую модель обучения. В Европе было много художников, а также огромные коллекции произведений искусства и множество меценатов. Чили же, напротив, только недавно начала свой путь в мире искусства и была той страной, в которой почти не было местного художественного движения или устоявшейся национальной идентичности, а также Чили обладала очень скромной национальной коллекцией произведений искусства, и люди не могли его себе позволить. По словам историка искусства Антонио Ромера: «Чикарелли был догматическим мастером, непреклонным в защите своего эстетического идеала, лишенным необходимой пластичности и эклектики, чтобы позволить ученикам идти своим собственным путем, отмеченным их собственной чувствительностью» (*Romera 1951: 68*).

Сложный характер преподавания Чикарелли, его чрезмерная амбициозность и отсутствие гибкости вызвали критику со стороны некоторых его студентов, но проделанная им работа все же вызвала новый интерес к неоклассической живописи в Чили. Неоклассический стиль, разработанный Чикарелли, проявляется в темах, которые никогда раньше не встречались в чилийской живописи, таких как мифология, древняя история и классика. Некоторые из его учеников сопротивлялись его учению, наиболее известными из которых были Педро Лира и Антонио Смит, которые, независимо от учебы в академии, разработали свой собственный стиль и получили большое признание.

В этот период все, что придавало чилийскому искусству его самобытность до основания Академии: образовательные и социально объединяющие усилия колониального искусства и эклектика времен странствующих художников — было утрачено. Живопись и скульптура стали привилегией для высших слоев общества. Несмотря на это, Академия живописи выпустила из своих стен четырех Великих мастеров Чили. Великие мастера чилийской живописи — это концепция, придуманная историком Антонио Ромера, которая объединяет четырех важных чилийских художников, работа которых была решающей с точки зрения преподавания, и их влияние продолжается по сей день. Эти художники развивали свое творчество в течение последних двух десятилетий XIX в. и первых двух десятилетий XX в.

Четверо студентов первого поколения Академии усовершенствовали свою художественную технику во Франции и взяли на себя роль «учителей» для других

студентов-искусствоведов. В какой-то момент все они отошли от академизма, чтобы освоить новые направления изобразительного искусства. Несмотря на глубокие эстетические и стилистические различия, они были современниками. Имена этих художников — Педро Лира, Хуан Франсиско Гонсалес, Альфредо Валенсуэла Пуэльма и Альберто Валенсуэла Льянос. Педро Лира и Валенсуэла Пуэльма могут быть отнесены к натуралистам, а Хуан Франсиско Гонсалес и Валенсуэла Льянос принадлежат к более инновационным направлениям в живописи. Работы этих художников выставлены в таких художественных музеях страны, как Ла Каса Делл'Арте в Консепсьоне, Национальный музей изящных искусств в Сантьяго, Паласио-де-ла-Монеда, Национальную библиотеку Чили, Национальный исторический музей.

«Поколение 13» было первой художественной группой в Чили. Свое название она получила благодаря совместной выставке, которую художники разработали в 1913 г. в салонах чилийской газеты «Эль Меркурио». Среди основных отличительных черт группы — увлечение креольским искусством и его обычаями, социальная критика и изображение персонажа, не встречавшегося ранее национальной живописи — пролетариата (Generation of 13). Вначале группа имела богемный характер, подобный тому, который был присущ первым художникам романтизма, но позже группа сосредоточилась на более социальной работе. «Поколение 13» вышло из беднейших районов страны. Сначала его участники учились у Педро Лира, а позже попали под влияние испанского Альвареса де Сотомайора, от которого они унаследовали стиль, похожий на стиль Веласкеса.

Таким образом, творчество Альберто Валенсуэлы Льяноса сыграло важную роль в развитии национального стиля живописи в Чили. Он создал сотни произведений в уникальной манере, чем пополнил фонд культурного наследия родной страны, заслужил широкое признание на родине и в других странах, а также вел активную преподавательскую деятельность.

В результате анализа литературы, посвященной реставрации произведений станковой масляной живописи, сравнения и изучения реставрационных методик, а также исследования объекта и его состояния сохранности, был разработан план реставрационных работ. После описания состояния сохранности была проведена механическая очистка живописного полотна. На оборотной стороне объекта скопилось много пыли и поверхностных загрязнений, которые были удалены щеткой и жесткими кистями.

Следующим шагом стала дезинфекция произведения. Чаще всего при дезинфекции произведений живописи используется Катами АБ — катионный ПАВ, обладающий высоким противомикробным действием. Одним из главных его преимуществ является малотоксичность и широкий спектр применения: как антисептик, так и в роли консерванта для клеевых растворов (Федосеева и др. 2016: 21). Для проведения данной операции использовался 1%-ный водный раствор Катамина АБ. Задняя поверхность произведения была обработана им с помощью ватных тампонов, после чего произведение было положено под пресс, чтобы выровнять заломы и сгибы холста.

При осмотре оборотной стороны холста обнаружены две заплатки из плотной ткани, оставшиеся после предыдущей реставрации. С течением времени клей в этих местах затвердел и потерял свои адгезионные свойства. После смачивания пораженных участков водой клей не растворился, но пленка клея набухла и размяг-

чилась. Вероятнее всего, что при реставрации был использован глютиновый клей, предположительно осетровый. После набухания заплаты стало возможным удалить глазным скальпелем, им же были удалены остатки клея с поверхности холста (*Куреева и др.* 2006: 124–137).

Далее было необходимо провести очистку поверхности произведения. С этической и практической точки зрения реставраторы вынуждены использовать такие методы и материалы для очистки произведений живописи, которые будут соответствовать основному принципу реставрации; процессы и материалы должны быть «обратимыми». Удаление старых лаков — необратимый процесс, однако под обратимостью часто подразумевается, что очистка с использованием растворителей не должна оставлять на поверхности их остатков, т. е. растворитель должен испаряться или быть полностью удален после использования. Кроме того, процесс очистки не должен приводить к повреждению или необратимому изменению оригинального живописного слоя (*Stoner, Rushfield* 2012: 524).

В первую очередь стояла задача очистить картину от поверхностных загрязнений, таких как: пыль, сажа, копоть и др., которые могли осесть на поверхности в результате неправильного хранения. В данном случае для удаления поверхностных загрязнений использовался слабый раствор вода-пинен-спирт в процентном соотношении 80:10:10%. Очищение производилось ватным тампоном (*Кудрявцев* 2002: 131).

В некоторых случаях пленка лака настолько окисляется и утрачивает свой первоначальный вид, что может сильно исказить изображение. Так произошло и в случае с нашим объектом исследования — лаковая пленка настолько потемнела и помутнела, что за ней едва можно было различить оригинальные цвета картины. Для снятия лаковой пленки использовались ватные тампоны, смоченные эмульсией изопропилового спирта в пинене (30:70% или 40:60%) при постоянном встряхивании эмульсии. Подбор концентрации растворителя подбирался опытным путем в ответственных местах, чтобы избежать растворения красочного слоя. Данный состав в различных вариантах широко используется для удаления или утоньшения лаковых пленок в отечественной реставрационной практике. В наиболее тяжелорастворимых местах самым эффективным методом оказались компрессы с марлей или тонкой тканью, смоченной в эмульсии, и покрытой сверху полиэтиленовой пленкой во избежание испарения растворителя. Такой метод позволяет деликатно размягчить лаковую пленку, и при ее удалении не приходится использовать сильный нажим или трение, которые могут повредить красочный слой.

Удаление лака с правой части фона за фигурой было затруднено тем, что эта область была испещрена пlyingщим кракелюром и покрыта реставрационной тонирующей темно-фиолетовой, почти черной краской. После ее удаления вскрылась небольшая надпись, выполненная ярко-красной краской в правом верхнем углу изображения «E. MOLINA» (*Рис. 2*). Можно предположить это фамилия является либо именем изображенной на картине женщины, либо именем заказчика. Молина — это испанская фамилия по роду деятельности. В переводе с латинского языка означает «мельница» и происходит от другого латинского слова, *mola* («жернов»). Фамилия впервые появилась в Раннем Средневековье и относилась к человеку, который работал на мельнице или жернове. Т.к. пока нет информации о прошлом данного произведения, а количество людей с данной фамилией, достаточно популярной, крайне велико, это затрудняет идентифицировать личность женщины, изображенной на картине.



Рис. 2. Надпись до и после обработки изображения в фоторедакторах

Для возвращения произведению структурной целостности и укрепления холста был выбран метод дублирования. В последние несколько лет в сообществе реставраторов стараются не использовать дублирование в тех случаях, когда можно воспользоваться менее инвазивными методами — подведением комок, исправлением разрывов методом восстановления структуры ткани, заделыванием прорывов методом встык и т. д. (Stoner; Rushfield 2012: 384). Однако, в случае с объектом исследования ни один из этих методов не мог бы предоставить холсту должную поддержку. Из-за огромного количества прорывов, утрат и заломов, а также отсутствующих местами кромок наиболее целесообразным методом укрепления холста является дублирование.

Для дублирования был выбран адгезив BEVA GEL — водная дисперсия акриловых смол и смол этиленвинилацетата. Он может быть использован как в чистом виде, так и разбавленным с водой, прост в нанесении, отличается хорошим скольжением и адгезией к широкому спектру поверхностей. При частичном высыхании BEVA GEL превращается в прочный контактный клей с отличным сцеплением с холстом. После полного высыхания BEVA GEL можно активировать при температуре 60–65 °С. Этот клей растворяется водой, толуолом, ксилолом, изопропиловым спиртом или этанолом. Распыление любого из вышеперечисленных растворителей возвращает высохший клей обратно в гелевую форму. Таким образом, данный материал отлично подходит для дублирования произведений живописи, т. к. является термопластичным и растворяется в широком ряде растворителей, следовательно, делает дублирование легко обратимым процессом (Berge 1990: 1–14).

После полного высыхания клея в течение нескольких суток необходимо перетянуть холст на новый постоянный подрамник. Т.к. от колебаний влажности воздуха холст может провисать или натягиваться, недопустимо натягивать уже подвергшиеся разрушению произведения на глухой подрамник. Во избежание появления новых разрывов и кракелюра картина была натянута на раздвижной подрамник 65x55 см. У подрамника предварительно проверены углы. Натяжение было произ-

ведено с помощью щипцов для натяжки холста — они предоставляют такую степень натяжения и сцепление с холстом, которых нельзя добиться, натягивая картину вручную. Закрепление полотна на подрамнике произведено гвоздями ТЭКС № 11, которые благодаря своей плоской клиновидной форме легко входят в древесину подрамника, снижают риск расщепления волокон древесины и легко удаляются. Натяжка проводилась путем закрепления холста гвоздями от центра каждой стороны подрамника к его углам на приблизительно одинаковом расстоянии. Очень важно натянуть холст не слишком сильно, но в то же время необходимо избегать провисов и неровностей. В углы подрамника были вбиты клинья для регуляции натяжения полотна (Кудрявцев 2002: 19).

Следующим шагом стало восполнение утрат и выравнивание поверхности произведения реставрационным грунтом марки ТАИР. Грунт был нанесен с помощью мастихина в места утрат и осыпи красочного слоя с учетом того, что он немного уменьшится в объеме при высыхании. Грунт высыхал в течение нескольких часов, после чего остатки грунта, заходящие на красочный слой, были удалены были удалены влажным ватным тампоном. Неровности были зашлифованы мелкозернистой наждачной бумагой.

Затем, после полного просыхания реставрационного грунта, перед тем как перейти непосредственно к восполнению утрат красочного слоя, произведение было покрыто защитным слоем лака, чтобы изолировать реставрационные тонировки от оригинального произведения. Это позволит с легкостью удалить их в случае необходимости, не ставя под риск авторскую живопись. При восполнении утрат красочного слоя нельзя скрывать или изменять области с оригинальной живописью. Хотя интерпретация реставратором намерений художника неизбежно будет субъективной, она должна быть корректной с исторической и эстетической точек зрения. Ретуширование должно выполняться как можно более объективно без попытки исказить намерения художника (Nicolaus, Westphal 1999: 260). Важно постоянно переоценивать ход работы с целью достижения баланса во всей картине. По мере того, как каждый изъян ретушируется, появляются новые дефекты, которые больше не затмеваются более явными потерями и повреждениями. Кроме того, произведениям искусства присущи признаки старения, такие как кракелюр, и их полное сокрытие путем реставрации может исказить картину.

Основным материалом для восполнения утрат были выбраны гуашевые краски. Благодаря их водорастворимости, слой краски легко удалить и нанести снова в процессе реставрации. Также гуашью достаточно легко работать в пастозной технике, имитируя оригинальную масляную живопись (Nicolaus, Westphal 1999: 278). Минусом гуашевых красок в данном методе является то, что они значительно темнеют после покрытия финальным слоем лака, следовательно, подбор цветов затрудняется и цвет необходимо подбирать холоднее и светлее необходимого оттенка. Ретуширование проводилось мелкими штрихами в местах утрат и в больших трещинах кракелюра, мешающих восприятию картины.

Завершающим этапом в реставрации данного произведения было нанесение финального слоя акрил-фисташкового лака марки ТАИР с помощью широкого флейца.

Таким образом, после проведения всех реставрационных мероприятий произведению был возвращен экспозиционный вид, было произведено его укрепление и восполнение утрат (рис. 3–4).



Рис. 3. Фотография памятника до реставрации: лицевая и оборотная стороны



Рис. 4. Памятник после покрытия завершающим слоем лака

Источники и материалы

- Generation of 13 — Generation of 13 // Museo Nacional Bellas Artes. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45583.html> (дата обращения: 10.04.2021)
- Internet Archive — Alberto Valenzuela Llanos: Contributions // Internet Archive Way Back Machine [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20100113231615/http://www.portaldearte.cl/autores/valenzuela3.htm> (дата обращения: 15.04.2021)
- Museo Nacional Bellas Artes — Alberto Valenzuela Llanos: Biography // Museo Nacional Bellas Artes. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40032.html> (дата обращения: 02.04.2021)

Научная литература

- Киреева В. Н., Николашкина А. Б. Методика расчистки оборота произведений станковой масляной живописи от глютиновых клеев // Художественное наследие. хранение, исследование, реставрация. № 27 (57). М.: ГОСНИИР 2006. С. 124–137.
- Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин. М.: В. Шевчук, 2002.
- Федосеева Т. С., Беляевская О. Н., Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А. Реставрационные материалы. Курс лекций. М.: Индрик, 2016.
- Alvarez Urquieta L., Jarpa O. La pintura en Chile. Imprenta La Ilustración. Santiago de Chile, 1928. URL: <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0031798.pdf>
- Berge G. A. More Unconventional treatments for Unconventional Art // Studies in Conservation. 1990. Vol. 35, No. 1. Pp. 1–14.
- Gaspar G., Ivelic M. La Pintura en Chile: Desde la Colonia Hasta Valparaiso: Universidad Católica de Valparaíso, 1981.
- Nicolaus K., Westphal C. The Restoration of Paintings. Konemann, 1999.
- Romera, Antonio R. History of Chilean painting. Santiago: Editorial del Pacífico, 1951.
- Stoner J. H., Rushfield R. Conservation of Easel Paintings. London: Butterworth-Heinemann, 2012.

References

- Alvarez, Urquieta L., O. Jarpa. *La pintura en Chile*. Imprenta La Ilustración [Painting in Chile. La Ilustración Printing House]. Santiago de Chile, 1928. URL: <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0031798.pdf>
- Berge, G. A. 1990. More Unconventional treatments for Unconventional Art". *Studies in Conservation*. 35(1): 1–14.
- Gaspar, G., M. Ivelic 1981. *La Pintura en Chile: Desde la Colonia Hasta* [Painting in Chile: From the Colonial Period to the Present Day]. Valparaiso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Fedosееva, T. S., O. N. Beliaevskaia, V. I. Gordiushina, E. L. Malachevskaya, S. A. Pisareva 2016. *Restavratsionnye materialy. Kurs leksii* [Restoration materials. Course of lectures]. Moskva: Indrik.
- Kireeva, V. N., Nikolashkina, A. B. 2006. Metodika raschistki oborota proizvedenii stankovoi maslianoi zhivopisi ot gliutinovykh kleev [Methods of clearing the turnover of works of easel oil painting from glutinous glues]. *Khudozhestvennoe nasledie. khranenie, issledovaniia, restavratsiia*. 27 (57): 124–137.
- Kudriavtsev, E. V. 2002. *Tekhnika restavratsii kartin* [Painting restoration techniques]. Moskva: V. Shevchuk.
- Nicolaus K., Westphal C. 1999. *The Restoration of Paintings*. Konemann.
- Romera, Antonio R. 1951. *History of Chilean painting*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Stoner, J. H., R. Rushfield 2012. *Conservation of Easel Paintings*. London: Butterworth-Heinemann.