М.Г. РОГОЗНЫЙ
Доцент, и. о. зав. Каф. живописи и реставрации СПГХПА им. А.Л. Штиглица
e-mail: rogozny-misha@mail.ru

M.G. ROGOZNY
Associate professor, Head of the Painting and Restoration department, the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: rogozny-misha@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_1_199_209

ИЗ ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ПЕТЕРБУРГЕ. ПРИЧИНЫ И СПОСОБЫ «ВОЗОБНОВЛЕНИЙ» КЛЕЕВЫХ РОСПИСЕЙ В XIX ВЕКЕ

FROM THE HISTORY OF RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTING IN ST. PETERSBURG. CAUSES AND METHODS OF «RENEWALS» OF DISTEMPER IN THE XIX CENTURY

Клеевая техника живописи активно использовалась художниками в интерьерах петербургских дворцов. Росписи, в большинстве своем выполненные по штукатурке, в процессе бытования подвергались многочисленным переделкам и поновлениям. В основе статьи — исследования архивных материалов, в которых выявлены основные причины и тенденции в реставрации росписей в XIX веке.

Distemper painting has been actively used by the artists in the interiors of St. Petersburg palaces. Murals, made on plaster during the existence of residential premises, were subjected to numerous alterations and renovations. At the heart of the article is the study of archival materials, where the main causes and trends in the restoration of mural paintings in the 19th century are identified.

Ключевые слова: дворцы Петербурга, реставрация монументальной живописи, история реставрации, клеевая живопись, «возобновление» росписей.

Keywords: palaces of St. Petersburg, restoration of murals paintings, restoration history, distemper painting, «renewal» of murals.

В интерьерах Петербурга клеевая живопись получает наивысшую степень развития в начале XIX века. «Не преувеличивая, классицизм можно назвать эпохой расцвета декоративной “комнатной” живописи» [1, с. 69]. Можно выделить целую группу художников, преимущественно итальянских, которые в этот период занимались росписями в большинстве своем выполненных в клеевой технике — это Джованни Батиста Скотти, Пьетро Скотти, Антонио Виги, Фридолино Торичелли, Барнаба Медичи, Джузеппе Бернаскони, братья Яков и Василий Дадоновы, Федор Щербаков, Федор Брандуков и другие. Именитые художники всегда работали с десятками помощников, которых они набирали в зависимости от сложности и величины заказа. Так, к примеру Д.Б. Скотти, выполняя росписи семи комнат в Зимнем дворце, приглашает для помощи двадцать пять художников. Вся работа была выполнена ими в течение семи месяцев [3, с. 15]. В Царскосельском Большом дворце другой итальянский живописец Б. Медичи взялся написать плафоны в шести больших комнатах, в одной маленькой и лестнице, сроком в два месяца [4, с. 36]. Причем в контрактах художников всегда жестко и четко обговаривались не только сроки выполнения работы, но и их качество [1]. Выполнять большое количество росписей за такое короткое время можно было только с великолепно отлаженной системой работы, где функции каждого были строго определены. В бригадах художников существовало разделение по специализации: один тянул филёнки, другой набивал трафареты, были специалисты по написанию цветочных гирлянд и фруктов, орнаментов. Центральные сюжетные композиции, как правило, писал главный художник [2]. Часто такая живопись выполнялась на тонкой хлопчатобумажной ткани-коленкоре в мастерской, а затем крепилась к потолку, это не только упрощало работу, но и значительно ее ускоряла. Клеевая краска идеально подходила как для сложной художественной росписи, так и для покраски фонов, больших плоскостей плафонов, стен и лепнины. Такое многообразное ее использование давало гармоничное сочетание всего художественного оформления помещения.

Основные причины поновлений монументальных росписей

Несмотря на все достоинства клеевой живописи, которые способствовали ее распространению в Петербурге, она имеет и ряд не-

достатков. Так Д.И. Киплик, характеризуя эту технику росписи писал: «Прочность клеевой живописи всецело зависит от того, в каких условиях находится здание, стены которого она украшает. Клеевую живопись можно легко размыть и смыть водою. Вот почему при плохом состоянии крыши у здания целые росписи, как то мы видим на практике, бесследно исчезают. Влажность воздуха и сырость также губительно действуют на сохранность живописи, так как клей теряет при этом свои связующие способности, разлагается, и краски держатся на стене после этого подобно пастели. В сухом помещении, которое зимой хорошо отапливается, клеевая живопись может сохраняться неопределенное время и не терять своей первоначальной свежести и красоты. Лучшим доказательством тому могут служить многочисленные образцы этой живописи, дошедшие до нас и украшающие многие из наших бывших дворцов» [8, с. 43, 44].

Ремонтные и поновительские работы на декоративных росписях были направлены либо на поддержание — «возобновление» [3] — существующей живописи, либо на кардинальные ее переделки, связанные, как правило, с изменением стилистики интерьера или его назначения. «Чрезвычайно часто, в отличие от внешнего облика зданий, интерьеры переделывались, помещения перестраивались, меняли свою художественную отделку» [2, с. 5]. Необходимость поновления живописи также напрямую зависела от состояния всего помещения, так как ремонты практически всегда проводили комплексно.

Можно выделить несколько основных причин переделок росписей.

Внешние воздействия на росписи в условиях жилой среды (загрязнения, перепады температурно-влажностного режима, протечки, пожары)

Основной причиной быстрого загрязнения потолков и стен была копоть. Она образовывалась от использования печного отопления, свечного и масляного освещения. Неслучайно при постройке здания Академии художеств в наставлении мастерам значилось: «…мы живем в таком климате, где семь месяцев и более принуждены нагревать покои топлением печей, и от шести часов вечера быть со свечами; то необходимость требует в рассуждении о копоти, чтобы карнизы, наличники около дверей и окон, и прочие украшения, были сколько можно плоские…» [10, с. 87]. Но и на плоскостях стен и потолков копоть образовывалась достаточно быстро. При интенсивном использовании помещений косметические ремонты живописи в них проходили раз в три, четыре года. Так в здании Главного Штаба,

где располагались Министерства Иностранных Дел и Финансов, интерьеры которых обильно украшены росписями, в хозяйственных отчетах часто встречаются подобные заключения: «…комнаты Архива были окрашены тому назад более 4-х лет, и ныне потолки и прочее довольно черны…» [24, л. 122]. Немногим сильно изменилась ситуация и после активного внедрения в середине XIX века печей системы Аммосова, у которых топка располагалось в подвальном помещении, но тепло, поднимаясь по каналам, также продолжало сильно загрязнять интерьер [4].

Кроме этого, камины, печи и дымоходы при постоянной эксплуатации часто приходилось ремонтировать, что также не могло не касаться примыкающих к ним росписей. «В зале над двумя каминами на стенах вновь написать орнаменты под лепную работу» [21, л. 27]. Живопись, находящаяся рядом с источниками тепла, страдала от колебаний температуры, разрушалась и требовала постоянных ремонтов. Перепады температурно-влажностного режима негативно сказывались на монументальной живописи, в особенности, выполненной на штукатурке. При плохом отоплении внешние стены помещения отсыревали, появлялся конденсат [28, с. 15], а при активной топке печей воздух сильно пересушивался, что естественно также негативно отражалось на росписях.

Другая частая причина разрушения клеевой живописи — сырость, напитывание штукатурного слоя влагой в результате протечек или нарушений водосточной системы кровли. Клеевое связующее красок разрушалось, живописная поверхность менялась в цвете и тоне. Длительное воздействие влаги приводило к деструкции основания живописи и биологическому поражению материалов, появлению плесени, пятен.

Несмотря на то, что большинство дворцовых построек в столице и ее пригородах были каменными, пожары, в результате которых погибало внутреннее убранство, не были редкостями: дворцы в Павловске, Стрельне, Царском селе и, наверное, самый известный — пожар 1837 года в Зимнем дворце.

Ошибки в технологиях при создании росписей или конструкций зданий

Ускоренные темпы строительства, в которые практически всегда создавались дворцовые интерьеры, не могли не сказываться на состоянии росписей. «С отделкой внутренности зданий обыкновенно спешат. Стены не высушиваются в должной мере… а потому сплошь и рядом рас-

писываются сырыми» [7, с. 18]. Так, при восстановлении Зимнего дворца после пожара очевидцы писали: «Излишняя поспешность в его возобновлении являет свои последствия: страшная сырость, и многое надобно опять снова переделывать…» [9, с. 66]. Известковая штукатурка — основание большинства декоративных росписей — расслаивалась, разрушалась. В сложных многослойных конструкциях перекрытий (балки, доски, дранка, штукатурка) ввиду различных линейных расширений материалов и конструктивных особенностей зданий на штукатурном слое появлялись трещины. Иногда из-за большого количества трещин и опасности обрушения переделывались целые живописные плафоны [5].

Переделки росписей, связанные с изменением моды или условиями использования интерьера

Кроме ремонтов, которые были необходимы для поддержания чистоты в помещениях, живопись в интерьере активно подвергались переделкам, в связи с меняющейся модой или приспособлением для новых владельцев.

К примеру, описывая переделки 1820 года в некоторых комнатах Царскосельского дворца, А. Бенуа писал: «В общих чертах переустройство апартамента заключалось в том, что уничтожены были всякие следы отделки XVIII века и заменены убранством по моде дня, т. е. в самом строгом классическом стиле» [4, с. 128]. Особенно часто меняли «устаревшую» отделку в царских дворцах, перепланировки таких интерьеров выполнялись по проектам и под наблюдением архитекторов, но всегда решающим словом было слово заказчика: «Расписать потолок по новому Высочайше утвержденному рисунку в стиле рококо, — в Люнетах написать на коленкоре клеевыми цветными красками сюжеты вроде живописца Ватто…» [25, л. 35] — так, к примеру, «возобновлялись» комнаты Государыни Императрицы в Зимнем дворце.

С изменением моды живопись на стенах часто заклеивали обоями, натягивали штоф. Так в 1898 году в Эрмитаже при ремонте одной из комнат «под обоями обнаружена живопись клеевыми красками в стиле “Empire”» [26, л. 36]. В здании Главного штаба в гостиной «при демонтаже холста, с приклеенными к нему обоями, был обнаружен живописный фриз, с изображением сидящих путти в цветочных медальонах, выполненный клеевыми красками “под лепную работу”» [5, л. 5, 6]. Под яркие цветные обои могли переделываться и росписи: «По случаю

перемены обоев в уборной в комнате Государыни Цесаревны в Зимнем дворце Ея Высочество угодно, чтобы и плафон оной комнаты был переписан колорами, подходящими к цвету новой материи» [20, л. 3]. К декоративной живописи относились как к временному декору, не ценя даже высокохудожественные росписи, выполненные именитыми мастерами. Если какой-нибудь интерьер бережно охранялся, то только в результате сохранения исторической памяти о его владельце. Так в Зимнем дворце сохранялись комнаты Николая I, в Михайловском дворце — кабинет Михаила Павловича и т. д.

Отдельно стоит упомянуть изменение отделки при приспособлении дворцов к новому использованию. Так, к примеру, интерьеры Михайловского замка в 1819 году приспосабливались под Инженерное училище, в результате чего большая часть декоративной отделки была уничтожена. В 1895–1898 гг. жилые интерьеры Михайловского дворца приспосабливали под размещение музея Александра III. Часть залов с живописью была перестроена, в некоторых отделка уничтожена или изменена, яркие и цветные фона, по мнению специально созданной комиссии, мешавшие экспонированию картин, перекрашены в серые [27, с. 26].

Основные способы «возобновлений» живописи, исполнители работ

Обслуживание жилых и парадных интерьеров с художественным декором требовало особенного подхода. Когда дело касалось больших масляных плафонов на холстах, часто призывали квалифицированных реставраторов станковой живописи, которые с середины XVIII века плодотворно работали при Эрмитаже [6]. К росписям же декоративного характера отношение было всегда как к живописи более низкого сорта, и работы по ремонту-реставрации росписей часто поручали малярам высших разрядов или, в лучшем случае, комнатным живописцам. Так, к примеру, при поисках специалистов для реставрации живописи галереи Рафаэля в Эрмитаже хранителем Ф.И. Бруни было указано: «Исправление вышеозначенных повреждений г. Бруни находит нужным поручить комнатным живописцам, занимающимся исключительно тем же родом живописи, которым расписана упомянутая галерея…» [11, л. 6]. Так называемые «комнатные живописцы», о которых говорит Ф. Бруни, были профессиональными мастерами, специализирующимися на декоративных росписях в интерьере. Служили они при гофинтендантской конторе

[7], которая обслуживала императорские дворцы. В круг их обязанностей входило не только создание новых произведений декоративной живописи, но и их реставрация-«возобновление». Часто через торги нанимались и вольные художники, мастера живописно-малярного цеха [8]. Для более сложных работ, при необходимости «возобновления» отдельных композиций или целых плафонов, могли быть привлечены и авторы первоначальных росписей.

При ремонтно-реставрационных работах главной задачей было придание интерьерам свежего и первозданного вида. «Живопись обязуюсь поправить так, чтобы была как вновь живописанна» [21, л. 31] — такую или похожую формулировку можно часто встретить в старых контрактах художников. Стремление видеть живопись без следов времени, как вновь созданную, определяло и методы работы.

Основные типовые операции, которые выполнялись в конце XIX века во время ремонтов росписей, выполненных клеевой краской

Удаление загрязнений. Практически единственным способом очистки клевой живописи был хлебный мякиш — специально приготовленный белый хлеб, при помощи которого удалялись загрязнения. «В квартире Господина Государственного Канцлера вычистить хлебом потолки и фризы…» [21, л. 36], «вычистить хлебом» или «вычистить ситным». Хлеб хорошо убирал легкие поверхностные загрязнения, но врезавшуюся от времени копоть удалить таким образом было невозможно.

Работа с основой. Участки с разрушениями штукатурки, независимо от наличия на них живописи, всегда сбивалась и штукатурились вновь. «Имею честь известить Дворцовое управление <…> мне пришлось весь живописный бордюр на потолке отбить местами почти по всему залу, а также переписать его почти весь вновь» [16, л. 98]. При больших повреждениях основы перетирали штукатурную накрывку. «Перетереть на потолках штукатурку и покрыть колером, написать вновь орнаментную живопись» [18, л. 10].

В местах протечек для изоляции от вновь выходящих пятен на поверхность красочного слоя участки пропитывались олифой: «Поправить штукатурку, затереть сырости в потолках и карнизах, закрасить оные сырые места маслом, а после того забелить и вновь сделать по-прежнему, где стерто, живопись, остальную часть вычистить хлебом…» [21, л. 27]. Трещины «расшивались» (вдоль всей трещины удалялась штукатурка),

затем «заправлялись» новым штукатурным раствором. «На плафоне и на фризах щели расшиты, подмазаны и заправлены под старое; живопись реставрирована» [23, л. 295].

Работы с красочным слоем. Слабо держащийся красочный слой всегда удалялся, утраты прописывались: «Отлупившиеся места фонов, фризов и рамок счищены и перекрыты вновь…» [12, л. 47]. Фоновые участки вокруг живописных композиций смывались, грунтовались и перекрашивались: «Живопись на потолке исправлена, местами переписана вновь, фона, фризы и филенки покрыты хорошими клеевыми колерами с подготовкою» [14, л. 450]. «На боковых потолках, расписанных арабесками под гипс, на гладях старая краска смыта, щели и трещины расшиты, подмазаны и раскрыты клеевыми колерами» [22, л. 207]. Часто фона перекрывались новой краской поверх старого колера: «Вычищено хлебом два потолка, исправлена местами живопись и вновь перекрыты клеевой краской все гадкие места» [15, л. 200]. Живопись восстанавливалась приближенно к авторской, насколько позволяло мастерство исполнителей ремонтных работ.

Росписи, прошедшие через несколько грубых поновлений, могли меняться до неузнаваемости и лишь отдаленно напоминали первоначальное произведение. Зачастую в процессе таких ремонтов живопись упрощалась не только в колористических отношениях, но и в рисунке. Так, к примеру, в Александровском дворце уже в 1843 году при очередном ремонте парадных комнат архитектор Ефимов предлагает полностью переписать росписи: «А так как живопись на потолках и сводах во всех пяти комнатах тяжелого бронзового колера, от времени и разных поправок некоторым образом обезобразилась и не будет соответствовать новой отделки, то оказывается необходимым возобновить оную по-прежнему, но выправленному рисунку, лучшими и приличнейшими колерами…» [17, л. 45]. Вообще поновления сплошного характера, когда роспись переписывалась полностью с сохранением старого рисунка, встречались достаточно часто: «возобновить живопись по существующему рисунку» [13, л. 50], «расписать вновь в существующем виде» [19, л. 47]. Нередки случаи и выполнения совершенно новых композиций поверх старой живописи [9]. Как правило, такие росписи выполнялись при изменении стилистики всего интерьера. Прежняя живопись могла и полностью уничтожаться: смывалась или сбивалась вместе со штукатуркой.

Таким образом, в XIX веке была сформирована определенная методика поновлений клеевых декоративных росписей. Естественно, что

никаких работ по укреплению живописи или штукатурного основания не проводилось, слабо держащиеся участки всегда удалялись и выполнялось заново. Воссоздавая утраченную живопись, к соседним, уже изменившимся и потемневшим участкам, писали под «грязь» более темными колерами. Всегда перекрашивались фоновые участки росписей, которые создавали впечатление чистоты. Фона изменяли в цвете и тоне под старую потемневшую живопись. Копоть и загрязнения, которые образовывались в результате печного отопления, свечного или масляного освещения, не всегда поддавалась удалению хлебным мякишем. В результате целые композиции приходилось освежались красками.

В целом ремонты и поновления декоративно-монументальной живописи в XIX веке можно охарактеризовать как период дворцовых реставраций. «Возобновления» клеевых росписей производились с целью поддержания функциональности и утилитарности интерьера. К такого рода живописи относились как к временному декору, и технологии поновительства вырабатывались в зависимости от эстетических потребностей заказчиков. Не осознавая ценности монументальной росписи как единственного авторского произведения, не осознавали и ее потерю, так как живопись всегда могла быть «возобновлена» в прежнем виде.

Примечания:

1. Так в контракте на роспись некоторых комнат Михайловского дворца П. Скотти и Б. Медичи записано: «Если же г. главным архитектором во время работы усмотрена, что она производится ими медленно, т. е. что к назначенному времени, по соображению его, готова быть не может, или с должною чистотою, либо употребляются дурные краски, или мало клею, от чего раскрытые колерами места мараются, или произведена работа не так, как им г. главным архитектором назначено было, в таковых случаях предоставили ему полное право заставить их работу переправить снова, либо передать оную, с ведома комиссии, другим живописцам на счет их, по каким бы ценам не было» [6, с. 7].

2. В контрактах могло быть отмечено, что центральные композиции выполняет сам главный художник. В договоре Д.Б. Скотти к росписи Колонного зала Горного института значится: «Согласно представленным мною рисункам или эскизам по данной программе изобразить на потолке в аллегорическом виде три главных сюжета собственными руками» [3, с. 15].

3. «Возобновить» — такой термин часто использовался в XIX веке и подразумевал восстановление живописи в прежнем виде.

4. Печи системы Аммосова были распространены в Петербурге. Топка помещалась в подвальном помещении, подавая по каналам горя¬чий воздух из обогреваемой камеры, вместе с горячим воздухом по каналам поступали также пыль, копоть и даже дым. Кроме того, воздух посредством такого отопления сильно пересушивался.

5. Так в Таврическом дворце при предполагаемой опасности обрушения штукатурки были переделаны перекрытия нескольких плафонов, живописная отделка уничтожена.

6. Уже в середине XVIII века в Петербурге начинают работать европейские реставраторы картин, а в начале XIX века в Эрмитаже начинает работать реставрационная мастерская; в 1821 году под руководством А. Митрохина в Эрмитаже открывается реставрационная школа.

7. Гофинтендантская контора была упразднена 1851 году.

8. В Петербурге, при ремесленной управе, был организован живописно-малярный цех. В цеховой системе существовало деление: мастер, подмастерье, ученик.

9. Первоначальный красочный слой пропитывался составами, которые делали клеевую краску водонерастворимой, затем выполнялась новая живопись. Один из примеров таких переделок — интерьеры Строгановского дворца. При обследовании живописи в Картинной галерее, Минералогическом кабинете, Библиотеке было выявлено, что новые росписи в этих помещениях были выполнены по сохранившейся старой живописи. Красочный слой клеевой живописи, как правило, пропитывался составами (купороса, формалина, квасцов), которые дубили животный клей и делали краску водонерастворимой.

Список литературы:

1. *Антонов В.В.* Живописцы-декораторы Скотти в России. Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования / под редакцией Т.В. Алексеевой. — Москва: Наука, 1979.

2. *Бартенев И.А., Батажкова В.Б.* Русский интерьер XIX века. —Ленинград: Художник РСФСР, 1984.

3. *Белявская В.Ф.* Росписи русского классицизм / под редакцией Г.Г. Гримма. — Ленинград; Москва: Искусство, 1940.

4. *Бенуа А.Н.* Царское село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. — Санкт-Петербург, 1910.

5. КГИОП: П-108. П-840. Л. 5, 6.

6. ГИОП: П-166. Н-2399. С. 7.

7. *Киплик Д.И.* О подготовке стен под живопись. Труды Всероссийского съезда художников…: Дек. 1911— янв. 1912. Том 1. — Петроград, 1914.

8. *Киплик Д.И.* Техника живописи. V. Монументальная живопись. — Ленинград; Москва: Искусство, 1939.

9. *Пашкова Т.Л.* Император Николай I и его семья в Зимнем дворце. — Санкт-Петербург: Издательство Гос. Эрмитажа, 2014.

10. *Пронина И.А.* О преподавании декоративно-прикладного искусства в XVIII в. Русское искусство XVIII века материалы и исследования. — Москва: Наука, 1973.

11. РГИА Ф. 469. Оп. 8. Д. 1237. Л. 6.

12. РГИА Ф. 475. Оп. 1. Д. 341. Л. 47.

13. РГИА Ф. 475. Оп. 1. Д. 426. Л. 50.

14. РГИА Ф. 475. Оп. 1. Д. 301. Л. 450.

15. РГИА Ф. 475. Оп. 1. Д. 302. Л. 200.

16. РГИА Ф. 475. Оп. 1. Д. 536. Л. 98.

17. РГИА Ф. 487. Оп. 5. Д. 1889. Л. 45.

18. РГИА Ф. 487. Оп. 5 Д. 2055. Л.10.

19. РГИА Ф. 487. Оп 5. Д. 1889. Л. 47.

20. РГИА Ф. 522 Оп. 1. Д. 250. Л. 3.

21. РГИА ф. 560. Оп. 15, д. 95. Л. 36, 27.

22. РГИА Ф. 789. Оп. 12–1895. Ед. 17 3. Л. 207.

23. РГИА Ф. 789. Оп. 12–1895. Ед. 17 3. Л. 295.

24. РГИА, ф. 560. Оп. 15. Д. 41. Л. 122.

25. РГИА. Ф. 470. Оп. 2. (106/540) Д. 346. Л. 35.

26. РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Д. 295. Л.36.

27. *Рогозный М.Г.* Кабинет великого князя Михаила Павловича в Михайловском дворце. Исследование и проблемы реставрации клеевой живописи. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2016. — № 1–2.

28. *Фармаковский М.В.* Консервация и реставрация музейных коллекций. — Москва: тип. «Кр. Печатник», 1947.