

РЕСТАВРАЦИЯ АНТИЧНОЙ КЕРАМИКИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МАРКИЗА КАМПАНА (по материалам Эрмитажа)

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургского академического института
живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.*

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Л. И. Давыдова

Основу эрмитажной коллекции античной керамики составляют вазы, поступившие в Императорский музей в 1861–1862 гг. в составе большей части знаменитого собрания маркиза Дж.-П. Кампана. Большинство сосудов до поступления в Эрмитаж были реставрированы или полностью реконструированы в Италии в первой половине XIX в. В это время задачу реставрационных работ видели в восстановлении памятника в «первозданном» виде. В настоящее время принципы и методики реставрации античной керамики значительно изменились. Современные реставраторы стремятся к сохранению материала, художественного и исторического характера памятника при минимальном вмешательстве в его структуру.

Ключевые слова: *реставрация античной керамики, коллекция Кампана, реставрация керамики в Эрмитаже.*

O. Shuvalova

RESTORATION OF THE ANCIENT CERAMICS FROM THE MARQUIS CAMPANA COLLECTION (according to the materials of the Hermitage Museum)

The basis of the Hermitage's ancient ceramics collection is comprised of the vases acquired by the Imperial Museum in 1861–1862 as a greater part of the Marquis G. P. Campana's famous collection. Most of the vessels had been restored or completely reconstructed in Italy in the first half of the 19th century before they were delivered to the Hermitage. At that time the aim of the restoration work was to restore a piece of art to its original. Nowadays the principles and methods of restoring ancient ceramics have considerably changed. Modern restorers strive to save the material, artistic and historical character of an exhibit, minimising the interference in its structure.

Key words: *restoration of ancient ceramics, Campana Collection, restoration of the ceramics in the Hermitage.*

В первой половине XIX в. во всем мире, в том числе и в России, усиливается интерес к наследию античного искусства. Пристальное внимание к произведениям древности связано с крупными археологическими открытия-

ми, давшими второе рождение многим до того момента никому не известным шедеврам. Первая богатая коллекция античной керамики была найдена на территории Этрурии в начале XIX в. Весной 1828 г. был раскопан некро-

поль Вульчи, где к 1829 г. было обнаружено около 3000 греческих расписных ваз (большинство из них в дальнейшем проданы в европейские коллекции) [4, р. 294]. В следующие несколько десятилетий последовало множество других раскопок в Дельфах, Олимпии, Помпеях и т. д., принесших большое количество первоклассных оригинальных памятников.

В России активное обращение к античности наблюдается начиная с петровского времени. Распространению сведений об античной цивилизации и повышению интереса к античной истории способствовал увеличившийся стараниями императора поток новой, неизвестной в нашей стране, литературы, расширение книгопечатания и оживление переводческой деятельности. Начиная с Петра I монархи и их приближенные для украшения своих дворцов покупали произведения искусства за границей, среди которых значительную часть составляли работы на античные темы и подлинные творения античных мастеров.

Середина XIX в. стала временем рождения в России археологической науки. Для ее развития решающее значение имел выход к побережью Черного моря и присоединение Крыма в 1783 г [3, с. 100]. Значение первых находок было очень велико: они возбуждали интерес к археологии в обществе и среди ученых, по поводу отдельных открытий возникали дискуссии, в ходе которых постепенно вырабатывались требования, предъявляемые к специалистам, изучающим материальные памятники древних культур [3, с. 102]. В первой четверти XIX в. археологические раскопки в Северном Причерноморье велись в очень незначительном масштабе. Перелом наступил в 1830-е гг., после того как в 1831 г. в 6 км от Керчи, в кургане Куль-Оба, солдатами, ломавшими камень, был открыт склеп, содержащий погребение скифского царя IV в. до н. э. Куль-Обские находки произвели сенсацию — наглядно показали, что Северное Причерноморье с точки зрения археологических находок во многих отношениях не уступает Греции и Италии. Российское правительство начало щедро финансировать археологические изыска-

ния. В 1830–1840-х гг. в районе Керчи было раскопано еще несколько курганов с погребениями. К сожалению, о сохранности раскрытых памятников должным образом не заботились, и некоторые из них позднее затерялись и теперь известны лишь по описаниям открывших их археологов. Тем не менее раскопки этих лет дали значительные результаты. Для хранения и демонстрации обнаруженных предметов появляется необходимость в создании музеев нового типа. В отличие от существовавших начиная с эпохи Возрождения «кабинетов», которые мыслились как замкнутое, раз и навсегда заполненное экспонатами пространство, музеи Нового времени представляются постоянно растущими и развивающимися организмами. Такое понимание музея является «своего рода проекцией временной бесконечности истории» [2, с. 206].

С этого момента начинается целенаправленное собирательство произведений искусства как для украшения интерьеров царской резиденции, так и для создания музея. Приобретаются и отдельные античные памятники, но только после окончания в 1852 г. строительства Нового Эрмитажа появляется возможность объединить их в одном здании. А с поступлением в Императорский музей в 1861–1862 гг. большей части знаменитой коллекции маркиза Кампана Эрмитаж сразу получил европейское значение [1, с. 118].

Джан-Пьетро Кампана, директор римской ссудной кассы и страстный археолог-любитель, составил уникальное собрание древних памятников, найденных при раскопках или приобретенных. «Его коллекция была самой полной среди подобных собраний около середины XIX в. Она получила мировую известность» [1, с. 116]. Благодаря этому приобретению эрмитажное собрание пополнилось некоторыми группами vaz, ранее совершенно отсутствовавшими в коллекции музея.

Большинство vaz из коллекции Кампана до поступления в Эрмитаж были в той или иной степени реставрированы или, нередко, почти полностью реконструированы. Все работы по восстановлению античных сосудов выполнялись в итальянской мастерской, по-видимому

принадлежавшей маркизу Кампана и обслуживавшей его коллекцию. Такой вывод позволяет сделать сходство технических приемов, а также идентичность материалов, использованных при реставрации античной керамики из этого собрания [5, с. 732]. Проведенное гораздо позднее тщательное исследование позволило выявить и отделить реставрационные поновления от сохранившихся оригинальных частей ваз и раскрыть авторскую живопись от записей начала XIX в.

Известно, что реставрация произведений искусства не является неизменной системой присущих ей принципов и методов. Во все исторические периоды мероприятия по восстановлению и сохранению памятников искусства проводились, руководствуясь эстетическими представлениями, требованиями и вкусами своего времени. Что касается предметов античного прикладного искусства из коллекции маркиза Кампана, то, изучая особенности их реконструкции, можно заметить, что в первой половине XIX в. задачу реставрационных работ видели в восстановлении древнего памятника в «первозданном» виде. Мастера, в соответствии со своими собственными вкусами и предпочтениями, добивались целостности облика предмета, старались тщательно скрыть все следы своего вмешательства. Такие представления, усугублявшиеся требованиями антикварного рынка, и определяли приемы реставрационной практики того времени [5, с. 731].

В XIX в. в Императорском Эрмитаже не существовало специальной мастерской по реставрации произведений прикладного искусства. Однако они находились под постоянным наблюдением, и в случае надобности работы «по исправлению ваз» проводились в скульптурной мастерской или мастером-переплетчиком. В Архиве Государственного Эрмитажа можно найти сведения о том, что в 1848 г. академику А. Терebeneву было поручено вместо умершего профессора Демут-Малиновского надзирать за скульптурными произведениями в Императорских дворцах и садах (кроме находящихся в Зимнем дворце), а также при необходимости «чинить» хранящиеся в музее

древние керченские вазы [Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1848, № 27, л. 3]. До нас дошли имена еще нескольких мастеров, занимавшихся «ремонтом» античных сосудов. Сохранилось донесение обер-гофмаршалу Двора от начальника I отделения Императорского Эрмитажа Ф. Жилия, датированное 1858 г., о том, что «некоторые глиняные вазы эрмитажной коллекции от сырости расклеиваются и распадаются на куски; несколько из них находящийся при Эрмитаже истопник Тарачков склеил с большим искусством» [Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1858, № 15]. Далее следует просьба автора документа назначить истопника Тарачкова мастером по «исправлению» античных ваз, которая была исполнена. В 1862 г. академиком Беляевым [Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1862, № 23, л. 2, 15], по видимому тоже скульптором, было собрано девять этрусских ваз. А в 1863 г. художник Кузнецов, помощник хранителя картин, склеил из 200 черепков большую керченскую вазу, разбитую истопником Кондратьевым [Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 1, 1863, № 9, л. 4].

Как правило, реставрационные мероприятия заключались тогда в склеивании разбитых вещей, мастиковке швов склейки, тщательной маскировке мелких дефектов поверхности путем тонирования. Записи, доделки, оставшиеся от прежних реставраций, полностью сохранялись. Как характерный прием изготовления записей во второй половине XIX в. можно отметить то, что поновительский рисунок, лежащий поверх авторской росписи, часто почти «дословно» ее повторяет. Видимо, таким образом мастер-поновитель пытался «освежить» оригинальную роспись или орнамент или скрыть мелкие повреждения поверхности. Очевидно, что общий подход к реставрации и во второй половине XIX в. оставался прежним: мастера стремились исправить недостатки ваз, устранить мелкие дефекты, по возможности восстановить целостность первоначального художественно-декоративного облика. Такое отношение к реставрации преобладало и во многих других европейских собраниях.

Большинство ваз из коллекции маркиза Кампана, хранящихся в Эрмитаже, несут на себе следы нескольких разновременных рес-

таврационных вмешательств. Эти поновительские «слои» могут быть показаны на примере некоторых сосудов, ранее входивших в итальянское собрание. У чернофигурного киафа с изображением сфинксов и сатира, преследующего менаду, утрачена ручка. Взамен нее была выполнена доделка в традиционной для кампановских мастеров технике: из слабообожженной глины, тонированной краской, в состав которой входили пигменты и шеллак, хорошо имитирующий блеск черного античного лака. Возможно, в этой краске присутствуют еще какие-то компоненты — например, животный клей. Вокруг места прикрепления доделки ручки просматривается небольшая по площади запись, призванная скрыть реставрацию. В 1953 г. сосуд был повторно отреставрирован в Эрмитаже: почищен, подклеена рассохшаяся и отвалившаяся к тому времени ручка. Доделка оставлена та же самая и записи не удалены, хотя такой подход не характерен для реставраторов середины XX в. Как правило, в 1950-е гг. преобладала радикальная тенденция еще довоенных лет: полное устранение прежних восполнений и частичная замена их новыми.

Значительно более серьезному поновлению подверглась чернофигурная амфора с изображением Диониса, сатира и других фигур, а также колесницы, запряженной четверкой лошадей, изготовленная в Аттике в конце VI в. до н. э. В методах, использованных для ее реставрации, чувствуется характерный «почерк» кампановских мастеров. Ваза была склеена из фрагментов, швы склейки замастикованы изнутри и снаружи розовой и серой мастикой с темными вкраплениями. На одной стороне амфоры утраты ангоба и черного лака заполнены похожей мастикой, чтобы выровнять поверхность керамики для поновления. И действительно, человеческие фигуры и изображения животных были дописаны. Позже почти все реставрационные записи были смыты. В настоящее время по всей поверхности сосуда наблюдаются очень сильные потертости красочного слоя. На некоторых участках полностью утрачена обмазка охрой, которая была нанесена поверх светлой глины. Отколовшиеся

фрагменты венчика, по-видимому, приклеены уже в более позднее время клеем БФ.

В Отделе технико-технологической экспертизы Государственного Эрмитажа в 2003 г. были проведены микроскопический и микрохимический анализы материалов, использованных при реставрации памятника. Было выяснено, что мастика включает в себя шесть слоев различного состава. Сначала, в местах утрат, на поверхность керамики был нанесен белый грунт, в котором в качестве наполнителя использованы мел, гипс и свинцовые белила, а связующим являлся водорастворимый животный клей. Затем этот грунт покрывался черной краской, имитирующей черный лак. Черная краска содержит масляное связующее и черный пигмент — сажу. Следующий слой представляет собой мастику розового цвета, состоящую из смеси железноокисного пигмента — охры, частиц угля и гипса, неоднородно перемешанных. Гипс выполняет здесь роль минерального связующего, обеспечивая материалу повышенную прочность. Предпоследний слой составляла мастика кремового цвета с уже встречавшимися ранее наполнителями: гипс, мел и свинцовые белила. Мастика была тонирована светло-коричневой охрой и частицами древесного угля. В небольшом количестве в нее добавлялось связующее — водорастворимый животный клей. Все компоненты мастики были недостаточно измельчены и плохо перемешаны. Недостаток связующего в сочетании с неоднородным, крупнодисперсным наполнителем придает мастике хрупкость и понижает ее прочность. Кроме того, она неустойчива и легко разрушается во влажной среде. Самым верхним, внешним слоем была положена мастика, аналогичная предыдущей, но с большим содержанием частиц древесного угля, которые и придают ей темно-серый оттенок. Исследованные мастики можно рассматривать как подготовительный слой под тонировки. По всей вероятности, предполагалось провести новую реставрацию амфоры, поэтому почти все кампановские тонировки были удалены. К сожалению, в архивах Отдела античного мира Эрмитажа не сохранилось сведений о том, когда и кем это было сделано.

Помимо реставрации античных ваз, в мастерской маркиза Кампана практиковалось и изготовление новоделов. Как правило, на основе нескольких или даже одного фрагмента подлинной керамики делалась реконструкция целого сосуда, который нередко трудно отличить от оригинального греческого, этрусского или итальянского без проведения специальных исследований. Иногда собирались воедино части разновременных и разностильных предметов. Результат такой работы во многом зависел от художественного чутья и мастерства исполнителя, а также от желания и воображения заказчика.

В настоящее время принципы и методики реставрации античной керамики значительно изменились. Основную ее задачу можно определить как укрепление материала при минимальном необходимом вмешательстве в памятник. Важным требованием к современным реставраторам является обратимость всех материалов, применяемых в работе с произведением искусства, т. е. возможность их бесследного удаления без какого-либо ущерба для экспоната. Помимо обратимости, реставрационные материалы должны обладать долговечностью, чтобы свести до минимума необходимость повторных капитальных внедрений [5, с. 732].

Поскольку Эрмитаж – это не только музей, но и научное учреждение искусствоведческой направленности, именно здесь необходимо строго обоснованное восполнение утрат. Реставрационные доделки следует тонировать в соответствии с тоном общей колористической гаммы экспоната в целях сохранения ее цвето-тонального единства, но при этом они должны быть легко отличимы от оригинала.

В процессе тонирования античной керамики реставратор вынужден пользоваться материалами, отличными от материала подлинника. Следовательно, тонировки, скорее всего, будут заметны зрителю, но они должны органично «вписываться» в реставрируемый объект, служить выявлению сохранившейся авторской росписи.

Наиболее рациональным представляется удаление только тех поздних наслоений, которые искажают стиль древнего произведения,

не соответствуют ему по форме, характеру росписи или другим признакам. Однако и их, наверное, следует сохранять отдельно как своеобразное историческое свидетельство, повествующее о бытовании памятника, его прежних владельцах и их художественных предпочтениях. В случаях же стилового соответствия прежних доделок оригиналу их сохранение на экспонате вполне допустимо.

Характер и степень реставрационного воздействия напрямую зависят от целей вмешательства специалиста. Существует четыре основные причины проведения работ с экспонатами: консервация объекта для хранения, реставрация для публикации, изучения или экспонирования [6, р. 159]. В каждом отдельном случае реставрация имеет свою специфику. Консервация экспоната для содержания его в хранилище музея должна следовать политике минимального вмешательства: укрепить авторский материал для предотвращения его дальнейшего разрушения и обеспечения сохранности в достаточной степени, чтобы предмет можно было брать в руки для визуального осмотра. Доделки в этом случае ограничиваются конструктивной необходимостью. Реставрация керамических произведений для публикации и изучения предполагает более обширные восполнения (в первую очередь для укрепления материала вокруг утрат и поврежденных участков) для обеспечения длительной работы с объектом, а также его фотографирования, зарисовки и т. д. Тонировки в этом случае соответствуют общему колористическому решению предмета, но без попыток реконструкции изображения. Реставрация в целях экспонирования предполагает восстановление целостного художественного облика произведения, поэтому утраты восполняются, а тонировки делаются по тону близкими к оригинальной поверхности керамики, хотя и не сливаются с ней [6, р. 159].

Спорные вопросы, довольно часто возникающие в процессе работы, должны решаться реставраторами совместно с хранителями как специалистами, хорошо знающими специфику конкретных экспонатов и ориентирующимися в культуре и искусстве определенного исторического периода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Неверов О. Я., Пиотровский М. Б.* Собрания и собиратели. СПб.: АО Славия, 1997. 242 с.
2. *Сиповская Н. В.* Фарфор как объект коллекционирования в России XVIII в. // Частное коллекционирование в России. ГМИИ им. А. С. Пушкина: материалы научной конференции «Випперовские чтения 1994». Выпуск XXVII. М.: Издание ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1995. 256 с.
3. *Фролов Э. Д.* Русская историография античности (до середины XIX в.). Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1967. 144 с.
4. *Henle J.* Greek Myths. A Vase Painter Notebook. Indiana University Press, Bloomington and London, 1973. 335 p.
5. *Pavlukhina N.* Restoration of the antique vases from the collection Marquis of Campana in the Hermitage Museum (historical pages and actual problems). The ceramics cultural heritage // Proceedings of the international symposium, Ceramics Heritage of the 8th CIMTEC – World Ceramics Congress and Forum on New Materials. Techna, Florence, Italy. Faenza, Italy, 1995. 750 p.
6. *Smith S.* Filling and painting of ceramics for exhibition in the British museum – is it acceptable? // British museum occasion paper. 1994. N 99. 170 p.

REFERENCES

1. *Neverov O. Ya., Piotrovsky M. B.* Sobraniya i sobirатели. SPb.: AO Slaviya, 1997. 242 s.
2. *Sipovskaya N. V.* Farfor kak ob'ekt kolleksiionirovaniya v Rossii XVIII v. // Chastnoye kolleksiionirovaniye v Rossii. GMII im. A. S. Pushkina: materialy nauchnoy konferentsii «Vipperovskiye chteniya 1994». Vypusk XXVII. M.: Izdaniye GMII im. A. S. Pushkina, 1995. 256 s.
3. *Frolov E. D.* Russkaya istoriografiya antichnosti (do serediny XIX v.). L.: Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1967. 144 s.
4. *Henle J.* Greek Myths. A Vase Painter Notebook. Indiana University Press, Bloomington and London, 1973. 335 p.
5. *Pavlukhina N.* Restoration of the antique vases from the collection Marquis of Campana in the Hermitage Museum (historical pages and actual problems). The ceramics cultural heritage // Proceedings of the international symposium, Ceramics Heritage of the 8th CIMTEC – World Ceramics Congress and Forum on New Materials. Techna, Florence, Italy. Faenza, Italy, 1995. 750 p.
6. *Smith S.* Filling and painting of ceramics for exhibition in the British museum – is it acceptable? // British museum occasion paper. 1994. N 99. 170 p.