

О некоторых особенностях реставрации произведений живописи

Э.М. Белютина из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств.

В 2012 году доктор исторических наук, искусствовед, член Союзов Писателей и Художников СССР и РФ, профессор МГУ, вдова Э.М.Белютина Нина Михайловна Молева передала в дар Нижнетагильскому музею изобразительных искусств значительное количество произведений. В связи с этим событием почти месяц мне посчастливилось работать в московской мастерской Элия Михайловича, где еще сохранялась аура художника: еще пахли красками его последние огромные холсты, которые мастер не успел подписать («Картины подписываю всегда. Всегда латинским шрифтом»¹).

Это его зрелые создания – картины огромных размеров (полотна два на три, три на четыре метра - обычный для Белютина формат) Единственное место работы художника в Москве - расположенный ниже уровня земли подвал, сырой и лишенный окон. Как он писал здесь свои огромные полотна?

Н.М. Молева рассказывала, что, он писал, видя картину маленькими частями, снимал с подрамника, выносил из так называемой мастерской, чтобы увидеть ее полностью. Тесное подвальное помещение было заставлено, заложено, завалено рулонами и штабелями картин. В процессе работы просмотрено несколько десятков произведений, подготовлено к отправке в музей большое количество картин, написанных не только на холстах, но и на других основах. В тесной и темной мастерской, мне показалось не приспособленном для работы художника, да и реставратора тоже, помещении, проводилась необходимая консервация произведений:

во-первых, удалялись по возможности сильные поверхностные загрязнения с живописи и оборота картин,

во-вторых, холсты снимались с подрамников для удобства укрепления живописи.

¹ Из интервью художника 2000 года.

в-третьих, укреплялся красочный слой на больших разрушающихся и грозящих осыпями сильно поврежденных участках картин (некоторые картины хранились без подрамников уже долгое время) Этот ответственный процесс оказался достаточно сложным и длительным,

в-четвертых, делались профилактические заклейки участков живописи микалентной и папиросной бумагой для того, чтобы холсты возможно было накатать на вал для дальнейшей транспортировки в далекий уральский музей...

Дальше работа по подготовке произведений к экспозиции продолжалась в музее. Первое, что предстояло сделать после удаления профилактических заклеек, защищающих живопись при перевозке и удаления папиросной бумаги на укрепленных участках, основательно укрепить красочный слой по всей поверхности картины, затем снять, или уточнить размеры для изготовления новых подрамников, подвести реставрационные кромки. Картины после комплекса проведенных реставрационных мероприятий в скором времени увидят зрители.

Направление «Новой реальности», создателем которого стал Элий Михайлович Белютин - искусство живописного воздействия. Его руководитель темпераментный художник с острым взглядом и свободой выражения.... Искусство Белютина влияет на зрителя в равной мере, как на его эмоции, так и на интеллект своими пластическими средствами.²

² 1990 год. Москва. Выставка «От Манежа до Манежа» - «Новая реальность» занимает весь Центральный выставочный зал и становится праздником современного искусства. Имя Э.М. Белютина было «открыто» для широкой публики. На этой выставке состоялось первое знакомство и нас, сотрудников Нижнетагильского музея изобразительных искусств, с творчеством «запрещенного» в России художника. В настоящее время Белютин – живописец с мировым именем, скульптор, график, теоретик искусства. Его произведения находятся в 54 музеях мира. Э.М.Белютин сформировал идеологию, методы **современного русского авангарда** и блестяще реализовал их в рамках «Новой реальности»²

В 1990 году Министерство Культуры предложило Нижнетагильскому музею оформить заявку на передачу произведений художника в коллекцию. К большому сожалению, в итоге ничего приобретено не было. Прошло достаточно времени, прежде чем в 2006 году появилось первое произведение Элия Михайловича в собрании музея. Это было живописное полотно «Мадонна с младенцем», 1964. Сотрудники музея давно и серьезно интересовало искусство Белютина, которое в то время с трудом понималось и неоднозначно оценивалось не только в широких кругах, но и среди искусствоведов и музейных сотрудников. Сегодня коллекция произведений Э.М.Белютина в нашем собрании насчитывает около 40 живописных и более 100 графических работ мастера. Некогда сделанная заявка музея на передачу произведений Э.Белютина сыграла большую роль в налаживании контактов с семьей художника.

Художник разработал свою систему неких пластических кодов, в которой зашифрованы человеческие чувства, восходят в некую форму пластических символов. Необходимо заметить, что творчество Э.М. Белютина достаточно трудное для обыденного восприятия. Минуя привычное для изобразительного искусства обращение к смысловым и зрительным ассоциациям, «новая» созданная художником реальность оказывает прямое воздействие на внутренний, духовный мир человека. «Главный смысл всякого искусства – познание человеком самого себя... Взрывать человеческую душу (именно взрывать, возбуждать!) и составляет, с моей точки зрения, основное предназначение и обязанность искусства»³

Вместе с тем, именно уникальность творческой манеры художника столь привлекательная для зрителя и отвечающая творческому кредо мастера, зачастую оказывается камнем преткновения в деле сохранения произведений для последующих поколений. Помогает исправить положение труд реставратора. Картины Элия Михайловича, написаны экспрессивно, мощно, со щедрым выплеском цвета. Это видит и чувствует зритель. Но специалист, а особенно реставратор, внимательно вглядывающийся в то «как это сделано», замечает, что художнику ничего не мешает соединять тонко наложенную краску с большими участками фактурной плотной живописной поверхности. Работая достаточно долгое время со значительным количеством картин одного автора, написанных в разные периоды творчества, заметила определенные закономерности в его индивидуальной манере и особенностях техники живописи. Именно это помогло в дальнейшем выработать основные принципы и подходы при реставрации произведений Белютина.

Известно, что всякое произведение искусства представляет определенный материальный объект, подверженный, как и всё, неумолимому воздействию времени. В угоду выразительности образа современные авторы

³ Все цитаты Белютина, приведенные в тексте, взяты из интервью, данного автором французским реставраторам Центра Жоржа Помпиду в октябре 2000 года.

иногда не думают о дальнейшей многолетней жизни произведения. Создавая образ, художнику в большинстве случаев не важно, как пишется картина.

В поисках выразительности он, часто не задумываясь, нарушает технологию живописи, соединяет различные, порой почти несоединимые материалы, такая манера живописи усложняет в будущем работу реставратора.

Разумеется, что состав материалов и технология живописи влияют на жизнь картины. Возраст произведения, так сказать, срок жизни, не должен быть строго ограничен авторскими технологиями. Учитывая технические характеристики, особенности творческой манеры художника в процессе реставрации и подготовке картин к экспозиции принято не отступать от традиционных реставрационных методик, но в реставрации современной живописи по сравнению с классическими произведениями есть некоторая своя специфика, свои особенности, речь о которых пойдет ниже.

Проанализируем ход работы реставратора над наследием художника. Непосредственно работая над картинами Элия Михайловича, я столкнулась с тем, что произведения Белютина Э.М., написанные в различные периоды творчества и имеющие разный пластический язык и сохранность. Состояние сохранности картин последних лет можно признать удовлетворительной. Необходимо было только удалить загрязнения, устранить небольшие деформации и натянуть их на вновь изготовленные подрамники, так как для удобства перевозки из Москвы в Нижний Тагил, где осуществлялась основная работа, холсты с подрамников снимались и накатывались на валы.

Элия Михайловича всегда интересовала техническая сторона подготовки основы к живописи: он все время думал, как сделать так, чтобы связь красочного слоя с грунтом была прочной. «Главный недостаток моей живописи – плохая связь красочного слоя с грунтом, которая определяется плохим индустриальным грунтом. Именно поэтому все последние десятилетия я предварительно протираю и заводской, и собственный грунт чесноком или луком (для усиления указанной связи) по рецепту XV века»

Вашему вниманию предлагается «Автопортрет», написанный в 1943-1944 годах. Художнику, написавшему его, всего 18 лет. За основу для живописи взят картон, который, прожив несколько десятилетий, сильно расслоился по углам и периметру. В процессе реставрации (портрет реставрировался в отделе масляной живописи ВХНРЦ имени академика И.Э.Грабаря) поврежденная основа была восполнена, подведен реставрационный грунт в места утрат, выполнены тонировки. Картон был укреплен на планшете и смонтирован в новую раму.

Написанные с разницей в десятилетие небольшие по размеру произведения; «Ока вблизи Серпухова» 1948, «Портрет А.Высоцкого» 1958 - близки по структуре холстов и манере письма – живопись тонкая, местами с просветами не загрунтованной основы. Художник любил, чтобы «картина дышала» На этих произведениях имелись незначительные утраты, но сильные потертости красочного слоя на больших участках картин. Поверхность живописи была сильно загрязнена. Работать с такими вещами приходится очень осторожно, хотя бережное отношение к любому экспонату, произведению искусства в крови у реставраторов.

Перед Вами ряд холстов средних размеров. Время написания - 60-е годы... По-видимому, они очень долгое время находились без подрамников. На них наблюдались большие участки с пересохшим, тотально осыпавшимся красочным слоем, которые укреплялись в первую очередь. На многих картинах живописная поверхность была настолько зажирнена, покрыта слоем плотных, стойких поверхностных загрязнений, что предварительно перед укреплением поводилось обезжиривание красочного слоя бензином. Эта группа произведений еще ожидает реставрации.

Характерная особенность техники письма ряда работ художника - это неравномерная нагруженность холста: фон чаще всего прописан тонко с оставленными просветами или целыми фрагментами нетронутого живописью холста, иногда загрунтованного, иногда без грунта. Само же изображение (чаще всего это человеческий силуэт, или намек на него, который неизменно

присутствует в его изобразительном языке и решениях) – обобщенная, сконструированная художником форма пишется фактурно, густыми плотными экспрессивными мазками, иногда заливками-цветными плоскостями, что делает композицию завершенной и дает произведению внутреннюю силу. Неравномерный по толщине красочный слой создавал разницу напряжения слоев живописи и провоцировал появление отслоений, кракелюра и утрат.

Присутствуют на картинах и участки с ярко выраженной фактурной живописью, стремящейся к горельефу. С точки зрения физических характеристик, соединение фактуры и тонкой живописной поверхности в одном холсте дают разное напряжение, разное натяжение ткани: с тонкой живописью напряжение меньшее, чем на участках с плотной живописной поверхностью. Все это оказывает влияние на состояние холста, меняет его линейные размеры, деформирует.

Интересно, что на одной картине художника мы видим, как последовательно сочетаются участки загрунтованного холста с красочным слоем и лаком; холста загрунтованного, но без красочного слоя; чистого холста, не покрытого грунтом (левкасом)

Естественно, написанная в такой манере картина неравномерно реагирует на неблагоприятные внешние условия, она по-разному впитывает влагу из воздуха, по-разному «дышат» участки картины. Стоит учитывать и то, что многие произведения длительное время хранились в неблагоприятных условиях. Слишком интенсивные изменения, как температуры воздуха, так и влажности по-разному сказываются на живописной поверхности, на реакции материалов, что приводит к тому, что почти на всех холстах имелись крупные, жесткие изломы разной величины и направления, измятости и всевозможные другие повреждения. Самые сильные и часто встречающиеся из них располагались по периметру картины, ближе к краям. Здесь же находились большие осыпи и потертости красочного слоя.

Все реставрационные вмешательства определяются состоянием сохранности картины. Несмотря на множество общих повреждений в живописных холстах Белютина, не существует, и априори не может быть общей последовательности реставраторских действий. Нет схемы, которую можно автоматически перенести с одного произведения на другое. Каждый случай индивидуален.

Во все годы своего творчества Белютин использовал самые разные основы («Пишу на холсте, дереве, металле, в т.ч. на меди») В ранний период творчества, вероятнее всего, брал то, что было под рукой. Шла война, материалов для работы художника было мало. Нина Михайловна, жена художника, вспоминает, как однажды Элий Михайлович в гостях увидел, что мальчик принес из кухни льняное в полоску полотенце для протирки посуды, взял его с собой и, придя домой, быстро натянул на подрамник.

Или, например: небольшой живописный холст «Вечер в консерватории» 1942 года. Он был написан на тонкой светлой хлопчатобумажной ткани⁴, годами которая стала ветхой. На ней появились разрывы и утраты на местах загиба на подрамник. Связь красочного слоя с грунтом и грунта с основой значительно ослабла. Красочный слой сильно пострадал: стал пересохшим, с многочисленными изломами, угрозами, осыпями и потертостями, с затеками от воды и пятнами неизвестного происхождения. Было проведено укрепление красочного слоя с устранением деформаций основы, сделаны вставки холста в местах утрат на кромках. Картина дублирована, натянута на новый подрамник, восстановлен красочный слой.

В картине «Ока»1948 – напротив, художник использовал плотную основу - грубую мешковину крупного плетения. Элий Михайлович любил крупнозернистый холст. «Предпочитаю крупнозернистый холст вплоть до мешковины» Нагруженная красками основа провисла, очень узкие кромки с трудом удерживали тяжелую живопись на подрамнике, который к тому же

⁴ Обычно такую ткань используют для пошива постельного белья.

еще и нуждался в замене. Чтобы натянуть картину на новый подрамник, были подведены реставрационные кромки, для которых использовался холст близкий по структуре к авторскому.

На некоторых больших картинах имелись случайные редкие потеки и плотные сгустки лака, которые «впаялись», «вжились» в красочный слой. Их необходимо было удалить «всухую», при помощи скальпеля, или размягчая. Художник использовал только даммарный лак для защиты красочного слоя от внешних воздействий. Иногда покрывал лаком пожухшие (потерявшие блеск) места. «Никогда не пользовался лаком для разведения красок».

Достаточно сложным и длительным оказался процесс устранения повсеместных жестких устойчивых деформаций основы, которые имелись на каждом холсте. Не всегда удавалось достичь желаемого результата сразу. Картины после работы по укреплению красочного слоя с лицевой стороны, осторожно, с легким увлажнением основы, проглаживались еще и с оборота, а после оставлялись под прессом. При сложном фактурном рельефе применялась фланель или другая ворсистая материя. (Ее подкладывают под лицевую сторону картины, когда проглаживают холст с изнанки). Если указанные действия не приводили к желаемым результатам, то приходилось прибегать к увлажнению полотна с последующим проглаживанием. Хотя картины достаточно долгое время находились полностью под прессом, жесткие деформации основы в виде крупных изломов иногда не получалось устранить полностью. Есть такая особенность материала как «память». Часто внутренних возможностей материалов, чтобы вернуться к первоначальной форме бывает недостаточно. И поэтому на отдельных участках следы прежних стойких деформаций частично сохраняются, не смотря на неоднократные попытки устранить их. К сожалению, закрепить большие полотна на рабочем подрамнике в музее не представляется возможным. Многие провинциальные музеи, в их числе и нижнетагильский, не всегда имеют соответствующие условия и оборудование для работы

реставратора. Например, нет помещения со столом для реставрации масштабных произведений.

Любимый формат художника – в основном двухметровый, вытянутый по вертикали холст. «После того, как Э.М.Белютин поработал в группе архитекторов и монументалистов, размер его произведений стал постепенно увеличиваться», - рассказывает Н.М. Молева. В коллекции музея почти треть произведений Э.Белютина - это большеформатные картины. Вся поверхность таких крупных холстов неоднократно закладывалась под пресс. Приходилось прилагать физические усилия, по нескольку раз поднимая и укладывая мраморные плитки, устанавливая чугунные утюги, а иногда полностью закладывать большую площадь картины под пресс. Там, где живопись фактурная, вместо плиток использовались мешочки с песком или солью, которые мягко ложились по фактуре живописного слоя, также выполняя функцию прессы.

Для натяжки на новый подрамник необходимо, чтобы у картины были кромки. У некоторых картин живописца они отсутствовали – часто все четыре, иногда не было двух или трех, либо они, кромки, были очень узкими, что не позволяло натянуть картину. Итак, после того, как картина натягивалась и закреплялась на подрамнике, подводился реставрационный грунт, удалялись загрязнения, места утрат живописи тонировались. Такой комплекс реставрационных процессов проводился со многими картинами Э.Белютина.

На столе в мастерской холст «Рождение солнца» 1967, по размеру почти квадрат, как и на многих полотнах художника, – сочетание фактурной и гладкой очень тонкой масляной живописи. Во многих местах оставлены участки не закрытого живописью холста, виден предварительный карандашный авторский рисунок.

Оригинален творческий прием – нарочитая незаконченность вещи, ее эскизность. Автор не использует лака.⁵ В таком случае, чтобы не подвергнуть риску живопись, требуется особая тонкость и деликатность (Такова живописная манера и в «Портрете Адама Высоцкого» - директора Института научной информации ЮНЕСКО, Министра Культуры Польши).

Сегодня в музее из даров семьи Белютиных уже сложилась значительная персональная коллекция произведений живописи и графики всемирно признанного мастера. Но даже в настоящее время коллекция продолжает пополняться... Впереди еще предстоит большая работа - многим живописным произведениям Э.М. Белютина требуется реставрация.

⁵ В картине «Рождение солнца» 1967 отсутствует воздушная перспектива. Минимум выразительных средств при решении образа. Помимо белого и желтого цветов композиции Элий Михайлович включает в художественные средства участки чистого холста, используя их: как фрагмент композиции, как цвет, как фактуру. Художник использует чистый условный цвет. Для него важен не литературный сюжет, не изощренность композиции и формы, но цвет – часто в бесконечных оттенках. На полотне царствует солнечная золотая теплая гамма, которая захватывает своей энергией, исключает пассивное восприятие картины. Цвет как несущий собственный, определенный смысл. Цвет у Белютина становится средством выражения духовного.

Художник четко определил свою позицию, сохранил себя, как творческую личность, не смотря ни на какие жизненные перипетии, сохранил человеческое достоинство, преданность выбранному раз и навсегда пути художника. «Звучность, яркость моих красок – это еще и те побуждения, которые не нашли реализации в жизни. Они продолжают бурлить внутри человека, каким бы безнадежным ни было его существование, и помогают эту жизнь выдерживать»¹

¹ Получив в дар довольно полное и разнообразное количество работ живописи и графики художника, мы подготовили их к экспозиции. Почти каждой вещи касалась рука реставратора. Раннюю картину года «Вернулся» написанную на тонкой ткани, которая со временем пришла в ветхое состояние, пришлось дублировать на новую основу. К первой большой выставке в музее был издан буклет и проведено несколько интересных мероприятий. Одно из них - «Я рисую как Белютин», вызвало огромный отклик у зрителей. На открытие выставки ожидали приезда Н.М.Молевой, но по состоянию здоровья на тот момент приехать она не смогла.

¹Позднее неоднократно в музей привозились отдельные *артефакты*: полотна и листы с рисунками. После каждого посещения научными сотрудниками столицы коллекция музея пополнялась новыми дарами семьи художника.

¹ Нужно учитывать и деструкцию материалов картины. Иногда художник может использовать долго стоящий холст с пересохшим, постаревшим грунтом, что в дальнейшем ускоряет процесс разрушения произведения.

¹ Консервация как различного рода охранительные меры. Комплекс мер, направленных на стабилизацию физического состояния памятника
