

УДК [745:671.14]:7.025.4

Ірина Сомик-Пономаренко*викладач кафедри техніки та реставрації
творів мистецтва НАОМА*

Методика золочення на полімент: історичні відомості та практичне застосування

Анотація. Автор на основі власного реставраційного досвіду та виявлення друкованих джерел і творів українського, російського та західноєвропейського іконопису, реконструює техніку золочення XIX ст. із застосуванням сучасних матеріалів. Результати дослідження можуть бути використані у галузі мистецтвознавства (для вивчення та атрибуції іконопису), у реставраційній практиці (при реконструкції втрачених елементів). Методика золочення може значно розширити можливості сучасних іконописців щодо виконання золотого тла ікон. Стаття супроводжується ілюстраціями — зразками різновидів техніки золочення.

Ключові слова: золочення, полімент, різьблення, гравірування, чеканка.

У процесі реставрування ікон другої половини XIX — початку XX ст. досить часто трапляються твори із втратою золочення на різьбленому левкасі тла, а інколи з повною відсутністю його. Такі пошкодження є характерною особливістю стану збереження ікон із золотим тлом, створених на території Російської імперії. Це явище можна пояснити тим, що золото на образах часто не покривали захисним шаром (на відміну від живопису), аби краще сприймалися його природні властивості — сійво металевого блиску, адже лак працює як розсіюючий фільтр для сонячних променів. Отож золочена поверхня зазнавала втрат у вигляді значних потертостей, змиття, відлушення тощо.

Щоб зберегти автентичність та цілісність пам'ятки, під час реставрації у кожному конкретному випадку добирається ряд відповідних реставраційних заходів. Це можуть бути тонування реставраційних вставок в тон авторського левкасу або поліменту, тонування вохристом кольором для створення цільності авторської поверхні, імітація золочення сучасними матеріалами (акрил, мінеральне золото та ін.). Але трапляються випадки, коли реконструкції різьблення та золочення сухозлітним золотом не уникнути [11].

Звичайно, такий метод має бути належно обґрунтованим і застосовуватись тоді, коли реконструкція може стати найбільш доцільною і не зіпсує образ твору. Щоб здійснювати такі і подібні реставраційні заходи, необхідно добре знати, як саме створювали свої вишукані візерунки майстри століття тому [10].

Дослідження та аналіз техніки золочення другої половини XIX — початку XX ст. виявляє її характерні особливості, вивчення яких, звичайно ж, сприятиме точнішому атрибутуванню пам'ятки.

Досліджувані нами ікони належать до так званого компромісного “пешехонівського” стилю. Він був певним відгалуженням у структурі панівного академічного стилю в іконопису Російської імперії [4]. Ікони петербурзької майстерні іконописця Макара Пешехонова поєднали в собі стилістику традиційної іконографії з мовою академічного живопису XIX ст. і мали великий вплив на подальший розвиток іконопису, як у Росії так і в Україні.

Розглянемо характерні ознаки, притаманні цьому стилю. Насамперед обов'язковим елементом таких ікон є золоте тло, яке з другої половини XIX ст. прикрашали вишуканим орнаментом, виконаним у техніці різьблення по левкасу та чеканки по золоту. Обрамлення прочеканювалось глибше, ніж тло та німби, і оздоблювалось фарбами різних кольорів, імітуючи перегродчасті емалі.

Така технологія дозволяла імітувати золотий оклад на іконах великих розмірів. Техніка виконання рельєфної золоченої поверхні і є предметом нашого дослідження.

На кафедрі техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА досить часто надходять ікони, виконані в такій стилістиці. Серед них — “Образ Пресвятої Іверської Богородиці” (друга половина XIX ст.) та “Образ Святителя Іоасафа Белгородського” (початок XX ст.). Хіміко-технологічні дослідження ікон були здійснені кандидатом хімічних наук, доцентом М. Балакіною. На тлі кожної з ікон майстрами було застосовано золочення на полімент по різьбленому левкасу, з використанням техніки тиснення та гравірування.

При розгляді питання техніки золочення необхідно звернутись до витоків застосування способів золочення. Найбільш повним та систематизованим матеріалом з історії розвитку технік золочення в контексті історії станкового живопису, на наш погляд, є дослідження Ю. Гренберга [1]. У своїй праці вчений звертає увагу на те, що як золочене тло, як самостійний структурний елемент станкового живопису, сухозлітне золото присутнє вже у фаюмських портретах та перших енкаустичних іконах — на тлі та в зображенні золотих прикрас. На золочених німбах святих відомої ікони “Сергій та Вах” VI–VII ст. (Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків) виконано декорування поверхні методом чеканки. Між іншим, розквіт чеканки в Італії припадає на XIV ст. Розмаїті вишукані орнаменти, виконані штампами у вигляді дрібних зірочок, кілець, крапок, створюють гру світла на позолоті творів усіх італійських шкіл. Ю. Гренберг наводить цитати з трактату XVI ст. Ченино Ченині, у якому можна ознайомитися з тогочасною технікою полірованого золочення та чеканки.

Можливість творчого використання золоченої поверхні завжди прибулювала митців [3]. На наш погляд, саме техніка золочення на полімент

має найбільше варіацій застосування. Виходячи з цього, принциповим поняттям, ключовим словом у нашому дослідженні є термін полімент, що походить від французького *poliment* і означає полірування, яке, в свою чергу, було утворене від дієслова *polir* та перекладається як полірувати, шліфувати, воштити [8].

Різні писемні джерела дещо по-своєму подають інформацію про склад поліменту. Та це й не дивно, адже рецепти, у яких описано його компоненти, різняться залежно від часового періоду й території, де він застосовувався. При цьому безумовною властивістю, притаманною усім рецептам, залишається його здатність до полірування, яка саме і мусить забезпечувати ефект глибини блиску золочення. Найбільш повно, як видається, описав склад поліменту Б. Сланський. Автор зазначає, що до його складу входить дуже тонко відмулена глина — червоний вірменський болюс, який варять у воді із сумішшю невеликої кількості (1/125) приблизно рівних частин воску та марсельського мила. Перед використанням його подрібнюють і потім розтирають з яечним білком чи розчином клею залежно від вибраного способу [7].

Отже, шаром поліменту покривався шар відшліфованого левкасу — для подальшого нанесення сухозлітного золота. У навчальному посібнику “Техніка і технологія темперного жовткового живопису” М. Титов зазначає, що початок використання поліменту припадає на кінець XIV ст. [9]. Також він детально описує особливості позолоти поверхні великоформатних ікон з великою площею золочення.

У контексті розгляду досліджень різних технік виконання золочення не можна залишити поза увагою додаток до монографії П. Омельченка “Наука про малярські фарби та матеріали” [6]. У додаткові знаходимо досить детально описані різні техніки золочення з використанням поліменту.

Дослідник акцентує увагу на дуже необхідних практичних тонкощах, без яких неможливо досягнути якісного результату.

Становить неабияку цінність посібник із золочення, складений та виданий Л. Шмідтом у 1903 році. Його повна назва “Золочение, серебрение и бронзирование по дереву” [2]. У ньому описується фабричне виробництво рам, а також міститься докладний опис інструментів і матеріалів, необхідних для золочення, розкривається технологія фабричного виробництва поліментів та лаків й різновидів золочення сухозлітним золотом.

Автор посібника ретельно вивчив та узагальнив досвід майстрів золотарної справи, що працювали в іконописних майстернях. З викладеною в посібнику інформацією тісно пов’язані проведені нами експерименти щодо використання поліменту для досягнення ефекту полірованої та неполірованої позолоти. Про власний досвід нанесення сухозлітного золота на підготовлену поверхню при написанні сучасної ікони фахово розповідається також у статті М. Кристопчука “Техніка і технологія іконопису” [5].

Спробуємо на основі візуального та інструментального вивчення українських і російських ікон XIX — початку XX ст., власної реставраційної практики та інформації, викладеної у згаданих вище писемних джерелах, вибудувати методіку золочення на полімент із застосуванням сучасних матеріалів, яка б давала можливість відтворення старовинних технік гравірування та різьблення.

Для початку нагадаємо основні етапи виконання орнаментів на позолоченому тлі, що створюються у техніці золочення на полімент. Отже, після нанесення шару левкасу на його поверхню наноситься малюнок майбутнього різьблення і прорізується глибокий рельєф орнаменту. Далі, після проклейки, наноситься шар поліменту і кладеться золото. Структуру шару позолоти можна збагатити методом гравірування та чеканки. Після виконаних операцій поле ікони оздоблюється так званими холодними емальями.

Левкас. Поверхня левкасу має бути ідеально відполірованою, особливо у тих випадках, коли золото підлягає поліруванню. Клеє-крейдяний левкас (8–10% осетрового клею і крейди) наноситься декілька разів (від 2 до 6 — за необхідністю). Причому крейду добре очищують або відмюлюють, щоб поверхня відшліфованого левкасу була максимально рівною. Варто готувати левкасну масу одного складу і використати її протягом кількох днів, щоб уникнути різниці в міцності левкасних шарів (якщо, скажімо, нанесений шар буде міцніший за попередній, левкас може розтріскуватись, якщо навпаки — цього не відбудеться). Не бажано наносити левкас для передбаченого золочення, якщо у ньому менше восьми відсотків осетрового клею, — буде достатньо щільної поверхні левкасу для шліфування. Загалом, шар левкасу (від 2 до 6 мм) вирівнюється або шліфувальним папером, або корком до максимально відполірованого стану.

Далі наноситься необхідний малюнок простим олівцем.

Гарно підготовлена поверхня дає можливість уточнювати та змінювати рисунок, витирати гумкою без пошкодження поверхні.

Різьблення. У більшості випадків різьблення застосовується на умовному обрамленні ікони, яке змінює, до певної міри, поле та ковчег на іконах другої половини XIX ст. й слугує внутрішньою рамою ікони. Різьблення виконується також на німбах, які своїм рельєфом немовби виокремлюють живописне зображення, відділяють його від тла та роблять ікону просторовою.

Отже, за допомогою рельєфу створюється простір в іконі з реалістичним зображенням святих. Саме ці елементи (внутрішнє обрамлення та німби) оздоблюються емальями, що також виявляє структурованість золотого тла ікон (іл. 1).

Проклейка. Уся поверхня ікони з левкасом покривається холодним кролячим клеєм (2,5%). Якщо місцями клей збігається, то після його висихання поверхню покривають іще раз.

Необхідно уникати пропусків та згустків клею. У першому випадку в місцях пропусків полімент може відлущуватись, а в другому — під час

Іл. 1. Оздоблення золоченої поверхні методом так званої холодної емалі



полірування через неоднорідність поверхні може статись відривання золота.

Полімент. Відповідно до запропонованої нами методики використовується полімент фірми MAIMERY, до складу якого входить кролячий клей та червоний болюс. Попередньо розведений дистильованою водою (1:2) та підігрітий до 40°C, полімент наноситься на підготовлену поверхню м'яким білячим пензлем в різних напрямках, рівномірно, без підтікань та згустків, двічі, тобто до отримання однорідної, рівної поверхні. Товщина шару поліменту порівнюється з товщиною шару на авторському живописному творі (при виконанні реставрації). Якщо виконується позолота на сучасній іконі, то, зауважимо, навіть один шар поліменту дає "відлип", і золото буде клеїтись.

Полімент, нанесений в 2–3 шари, піддається кращому шліфуванню та виконанню гравірування й чеканки.

Надто товстий шар поліменту створює сам по собі напруження і при недостатньому зв'язку з левкасом легко злущується.

На цьому етапі робиться вибір: яким буде полімент — полірованим, неpolірованим, комбінованим (іл. 2). Якщо полімент буде неpolірованим, то робота припиняється одразу після його нанесення. Якщо ж обирається поверхня полірована, то остання полірується агатом — найбільш заокругленим його краєм. Полірування слід проводити без пропусків, паралельними рухами в одному напрямку. Правильно підготовлений полімент можна полірувати кілька разів на одному місці — якщо є пропуски. Полірування поліменту можна застосовувати як після повного

Іл. 2. Поліроване та неpolіроване золочення (полірування виконане з пропусками, що за наявності потертостей і тонування дає можливість зімітувати стару позолоту)





Іл. 3. Поєднання полірованого та неполірованого поліменту (для кращого виявлення орнаментального елемента застосовано метод тиснення по неполірованій позолоті)

його висихання, так і через півроку після нанесення. Наступне полірування буде здійснюватись вже по покладеному золоту. Якщо полімент добре відполірований, то й полірування по золоту буде успішним, без ускладнень.

По невідполірованому поліменту не можна відполірувати золото.

При порівнянні полірованої і неполірованої поверхонь золота можна говорити як про дзеркальну і матову поверхні (іл. 3).

Золочення. Позолота листовим сусальним золотом (каратність $23\frac{3}{4}$) проводиться по підготовленій поверхні з поліментом. Остання змочується водно-спиртовим розчином (1:1). Навіть коли потрібно позолотити велику поверхню, не слід змочувати робочу поверхню більше, ніж на два листки золота, тому що поверхня поліменту швидко втягує в себе розчин, і в місцях, де поверхня майже суха, золото буде відставати.

Листок золота береться лапкою для позолоти чи пензлем (з використанням вазеліну або вершкового масла) і кладеться на зволожену поверхню поліменту.

В такому разі золото можна акуратно рухати пензликом, частково й розгладжуючи зморшки, а почасти й вирівнюючи його розташування.

Проте особливої необхідності в абсолютно рівній поверхні немає, оскільки при поліруванні нерівності нашарування золота на золото зникають (іл. 4).

Коли водно-спиртовий розчин втягується поліментом і золото щільно прилягає до поверхні (за 1–4 хвилини), його можна притирати ватним тампоном. Це слід робити обережно, адже вата може прилипати до по-



Іл. 4. Орнамент, виконаний методом різьблення з подальшим покриттям його поліментом та золоченням

верхні золота, де волога проступає на поверхню. В тому випадку, коли золото має бути неполірованим та без гравірування й чеканки, після ретельного притирання ватним тампоном або фетром процес позолоти можна вважати закінченим. Для того, щоб відполірувати полімент, необхідно правильно витримати час між покладенням золота та поліруванням, зазвичай — від п'яти хвилин до однієї години. Час залежить від товщини поліменту, кількості нанесеного водно-спиртового розчину та температурно-вологісного режиму в приміщенні.

Якщо часового режиму не дотримано і полірування розпочато раніше належного інтервалу, на золоті утворюватимуться відривання від агата, яким виконується полірування — вологий полімент буде підриватись разом із позолотою. А якщо час полірування робити пізніше нормативного відрізка часу, виникатимуть потертості, які своєю формою відтворюватимуть характер руху інструмента. Подібні “недоліки” іноді можуть створюватись спеціально, коли позолоті потрібно надати вигляду старого потертого золота — на незначних реставраційних вставках.

На великих площинах пошкоджене при поліруванні золото зазвичай виглядає погано.

Оздоблення гравіруванням та чеканкою можна робити перед поліруванням золота, паралельно чи після нього — залежно від мети. Якщо перед поліруванням та паралельно, то край зламу форми на позолоті буде пом'якшений, ніби частково стертий поліруванням. Якщо гравірування та чеканка виконуються після полірування, нанесений декор буде рівним і чітким.

Гравірування. Гравірування по золоченому левкасу може виконуватись металевим інструментом із заокругленим краєм та невеликою площиною дотику, по-перше, щоб не порвати шар золота, а по-друге, щоб не зменшувати силу тиску (іл. 5). Можливість наносити на левкас різні за розміром та формою лінії (практично малювання по золоту) дозволяє розмаїто декорувати позолочену поверхню, виявляти характер елементів зображення, намічати малюнок для живопису чи реконструкції.

Чеканка. Чеканка наноситься на поверхню золота чеканками зі спеціальною формою на кінцях способом силового вдавлювання (іл. 6). Інколи дуже дрібна структура чекана вимагає обов'язкового прочеканювання

Іл. 5. Основний малюнок орнаменту виконано різбленням по левкасу (на зразку можна спостерігати елементи, виконані методом тиснення та гравірування по позолоті, яких немає на поверхні, вкритій поліментом)





Іл. 6. Виконання одного й того ж елемента різними способами: різьблення — по левкасу, чеканка — по позолоті

перед поліруванням позолоти, поки полімент під золотом ще м'яко піддається обробці.

У реставрації, при необхідності проведення реконструкції, підбір чеканів для конкретної роботи є непростим завданням. Адже кожна майстерня користувалась своїм набором чеканів, звісно, виготовлених власними майстрами.

При реконструкції втрачених фрагментів позолоти дуже складно підібрати колір, який би відповідав авторському. Можна використовувати золото різних відтінків, також можна імітувати необхідний колір, добираючи відтінок поліменту. Якщо ж результат не вдовольняє, можна вдатись до тонування реставраційної позолоти олійними фарбами (дамарний лак + пінен 1:1), орієнтуючись, звичайно ж, на колір авторської позолоти.

Комплекс проведених досліджень із залученням інформації з друкованих джерел та практичні експерименти дають можливість на практиці відтворити техніку золочення другої половини XIX ст., що застосовувалась в іконопису на території сучасної України та Росії. Від початку застосування цієї методики на практиці минуло три роки. За цей час з відтвореними означеною технікою елементами не відбулось жодних змін.

Подальший збір інформації про різні методи застосування чеканки та гравірування на золочених поверхнях дасть змогу означити та класифікувати майстерні, у яких створювались ікони відповідного стилю.

1. *Гренберг Ю. И.* От фаюмского портрета до постимпрессионизма. — М.: Искусство, 2004. — С. 110–117.
2. *Золочение, серебрение и бронзирование по дереву* / Сост. Л. П. Шмидт. — М.: Типография Н. Н. Булгакова, 1903. — С. 101–105, 155–180.
3. *Икона* / Сост. А. С. Кравченко, А. П. Уткин. — М.: Стайл А ЛТД, 1993. — С. 159–163.
4. *История иконописи.* — М.: АРТ-БМБ, 2002. — С. 221.
5. *Кристочук М.* Техніка і технологія іконопису. — Вісник Львівської академії мистецтв. — Львів, 1999. — С. 174–175.
6. *Омельченко П.* Наука про малярські фарби, матеріали та техніки. — Харків–Київ: Державне видавництво України, 1930. — С. 353–364.
7. *Сланский Б.* Техника живописи. — М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962. — С. 310–312.

8. *Монахиня* Иулиания (Соколова М. Н.). Труд иконописца. — М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. — С. 80–83.
9. *Титов М. Ф.* Техніка і технологія темперного жовткового іконопису. — К.: BONA MENTE, 2005. — С. 37–39.
10. *Филатов В. В.* Реставрация станковой темперной живописи. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — С. 33–35.
11. *Реставрация* икон: Методические рекомендации / Под ред. М. В. Наумовой — М.: ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 1993. — С. 127–131.

THE METHODOLOGY OF QILDING ON THE POLIMENT: HISTORICAL INFORMATION AND PRACTICAL USE

Iryna Somyk-Ponomarenko

Annotation. In this article the author provides her own methods of reconstruction the gilding technique of the 19th century using the modern materials, based on her own restoraton practice and the investigation of the works and sources of the Ukrainian, Russian and West-European icon painting. The results of the investigation can be used in the sphere of art study (during examination and attribution of the icon painting) and the restoration practice (while reconstructing the lost pieces). The gilding technique can greatly increase the capacity of the modern icon-painters during the decoration the golden background of the icons. The article is accompanied with the sample illustrations showing the variety of gilding methods.

Key words: gilding, poliment (gold-saze), carving, engraving, minting.