

Способы крепления тканых основ картин к несущим конструкциям как источник информации о произведениях станковой масляной живописи

Научный руководитель – Чуракова Мария Степановна

Юровецкая Анастасия Владимировна

Выпускник (специалист)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Исторический факультет, Кафедра отечественного искусства, Москва, Россия

E-mail: ayurovetskaya@gmail.com

Искусствовед, технолог, исследователь западноевропейской живописи XVII - XVIII вв. Т.В. Максимова полагает, что тканые основы в совокупности с рядом технологических и живописных процессов могут являться для станковых картин «определителями школы и времени» [1, с.15].

Основой живописного произведения ткань становится тогда, когда на ней появляются изолирующая проклейка и грунтовка. Нанесение обоих этих слоев становится технически возможным только тогда, когда холст натянут на подрамник [1, с. 28].

Известно не менее четырех способов закрепления тканой основы на подрамнике.

Самый известный и распространенный - способ, при котором тканая основа крепится загнутыми краями полотна (кромками) к боковым сторонам подрамника с помощью деревянных нагелей, железных или медных кнопок, гвоздей, скоб или клея. Самый ранний пример авторской натяжки подобного типа, который известен по литературе - картина «Гитаристка», написанная Яном Вермеером в 1672 году и находящаяся сейчас в собрании Кенвуд-хаус в Лондоне. Произведение до сих пор сохранило авторское закрепление деревянными нагелями на деревянном глухом подрамнике [4].

Небольшие металлические гвозди ручнойковки также широко использовались для натяжки холстов на подрамники. Первые гвозди машинного производства появились в Европе после 1790-х годов, однако на протяжении всего девятнадцатого века они уступали по распространению изготовленным вручную [3, с. 155].

Современные художники часто закрепляют холсты на торцах подрамников скобами при помощи мебельных степлеров, что делает процесс более быстрым и удобным, однако некоторые продолжают использовать гвозди, придерживаясь вековых традиций.

Любопытно отметить, что при данном способе натяжки тканой основы на прямоугольный подрамник холст закрепляется таким образом, чтобы нити основы и утка шли параллельно планкам подрамника. А при натяжке холста на овальные подрамники художники или их подмастерья могли располагать полотно «по косой» под углом около 45° для предотвращения образования деформаций [2, с. 290]. Подобное расположение нитей основы относительно изображения на картине простой прямоугольной формы может свидетельствовать об изменении формата произведения в процессе бытования.

Второй способ, существовавший в основном в период Раннего Нового времени, заключался в закреплении холста гвоздями на лицевой стороне подрамника таким образом, что гвозди оказывались позднее перекрыты авторским грунтом и красочным слоем. Подобный способ растяжки картины восходит, скорее всего, к системе закрепления холстов на деревянных щитах - предшественниках подрамников. Он также мог применяться после таких реставрационных операций, как дублирование или перевод основы, так как эти виды работ часто сопровождалась полным удалением авторских кромок.

Третий известный метод закрепления холста на подрамнике - это, так называемый, «голландский» способ, который заключается в том, что через кромки картины протягивался шнурок, который, в свою очередь, закреплялся вокруг планок большого глухого

подрамника, или за вбитые в него гвозди. При этой системе закрепление холста происходит как на пальцах. Свое название данный способ получил в связи с распространением среди голландских и фламандских мастеров, хотя известно, что к нему обращались и в других регионах Европы. Например, этот вид натяжки применял мастер неаполитанской школы XVII века Бернардо Каваллино [3, с. 154]. Данный способ закрепления холста, как правило, не являлся окончательным и подразумевал, что произведение после высыхания будет перетянута на постоянный экспозиционный подрамник.

Хорошо рассмотреть подобную натяжку можно на автопортретах художников золотого века нидерландской живописи Арента де Гельдера (Автопортрет в образе Зевксиса, рисующего женщину с апельсином, 1685, холст, масло, 142 x 169 см, собрание Штеделевской городской галереи, Франкфурт-на-Майне) и Йоста Корнелиса Дрохслота (Автопортрет в мастерской, 1630, дерево, масло, 48,5 x 64,5 см, собрание Музея Урсулинок, Макон).

Любопытно, что данный способ растяжки холста иногда применяется в реставрации для устранения деформаций на двусторонней живописи или произведениях, имеющих сложный или нестандартный формат (например, при реставрации десюдепортов или другой интерьерной живописи).

Четвертый и самый современный из описанных способ закрепления тканых основ на подрамниках - это «галерейная натяжка». Он заключается в том, что холст натягивается на подрамник, и закрепляется не на боковой стороне, как принято обычно, а сзади. Кромка основы оставляется достаточно широкой и аккуратно заворачивается в углах на оборот подрамника. Таким образом, торцы картины остаются свободными от гвоздей или скоб, что позволяет экспонировать произведение без багета. Стоит отдельно отметить, что этот способ подходит в первую очередь для современных творческих работ и, скорее всего, не будет актуален при перетяжке музейных экспонатов.

Способ крепления холста к подрамнику может дать информацию не только о технологии и времени создании картины, но и об истории ее бытования (в том числе реставрации), поэтому он также является важным показателем, на который необходимо обращать внимание при исследовании и атрибуции памятника живописи.

Источники и литература

- 1) Максимова Т.В. Тканая основа западноевропейской живописи XVII – XVIII вв, Сергиев Посад, 2021.
- 2) Постернак О.П. Результаты реставрации как метод исследования. К вопросу об эволюции подрамников и способов крепления холста. // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы VI научной конференции 27 ноября – 30 ноября 2000 г., Москва. М., 2002. С. 287-291.
- 3) Buckley B. Stretchers, Tensioning and Attachments // Conservation of Easel Paintings, edited by J.H. Stoner and R. Rushfield, New York. 2012. P. 148 – 160.
- 4) Young C., Hibberd, R.D. The role of canvas attachments in the strain distribution and degradation of easel paintings. // Tradition and Innovation: Advances in Conservation, International Institute of Conservation, Melbourne Congress, 10–14 October 2000 (A. Roy, ed.). 2000. P. 212–220.