

М. В. Коротков

Современные практики реставрации восточной живописи

Проводится анализ методов по сохранению памятников восточной живописи в Государственном Эрмитаже, в связи с чем рассматривается одно из основных направлений в деятельности Лаборатории научной реставрации восточной живописи – реставрация клеевой живописи на холсте и шелке буддийской иконы-танга. Актуализируются вопросы по сохранению оригинальных методик и развитию комплексного подхода, объединяющего научно-исследовательское и практическое решение задач реставрации танга как живописного свитка. Традиционные методики создания, сохранения и поновления танга в буддийской культуре интерпретированы как один из значимых факторов, который должен быть осмыслен и интегрирован в формирование научных принципов консервации и реставрации буддийских икон. Освещается вопрос о международном сотрудничестве и обмене опытом при реставрации восточной живописи. Показаны взаимосвязи между реставрацией, хранением и экспонированием восточной живописи на примере постоянных и временных экспозиций Государственного Эрмитажа.

Ключевые слова: реставрация, хранение, экспонирование, тибето-буддийская живопись, танга, Государственный Эрмитаж

Maksim V. Korotkov

Modern restoration practices of Eastern painting

An analysis of methods for preserving the monuments of oriental painting in the State Hermitage Museum are analyzed, and therefore one of the main directions in the activities of the Laboratory for Scientific Restoration of Oriental Painting is being considered – restoration of glue painting on canvas and silk of the Buddhist icon thang-ka. Issues on the preservation of original techniques and the development of an integrated approach that combines research and practical solutions to the tasks of restoring the thang-ka as a painterly scroll are aimed at updating. Traditional methods of creating, preserving and understanding thang-ka in Buddhist culture are interpreted as one of the significant factors that must be understood and integrated into the formation of scientific principles of conservation and restoration of Buddhist icons. The article highlights the issue of international cooperation and exchange of experience in the restoration of oriental painting. The relationship between the restoration, storage and display of oriental painting on the example of permanent and temporary exhibitions of the State Hermitage Museum is shown.

Keywords: restoration, storage, exhibition, Tibetan-Buddhist painting, thang-ka, State Hermitage
DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-127-132

В собрании Государственного Эрмитажа находится обширная коллекция восточного искусства в фондах Отдела Востока, который состоит из четырех секторов: Древний Восток; Ближний Восток и Византия; Средняя Азия, Кавказ и Крым; Дальний Восток. Фонды отдела насчитывают более 150 000 экспонатов, куда входит большое разнообразие объектов, таких как бронза, фарфор, мебель, предметы быта, а также произведения изобразительного искусства. Сохранением собрания фондов занимаются реставрационные лаборатории, одна из них – Лаборатория научной реставрации восточной живописи.

Основная задача лаборатории – проведение планомерных работ по реставрации живописи стран Азии и Востока из собрания Отдела Востока, которое насчитывает около 3000 памятников. В лаборатории развиваются три основных направления реставрации: китайская живопись на шелке, бумаге и холсте; японская

живопись – свитки, ширмы, веера и альбомы с живописью; клеевая живопись на холсте и шелке – буддийские иконы – танга из Китая, Тибета, Монголии, Бурятии, а также клеевая живопись на хлопке с острова Бали.

За последние несколько лет открылось несколько постоянных экспозиций, на которых представлено искусство центральной Азии: «Искусство центральной Азии» (2013), выставка о русских экспедициях «Пещеры тысячи будд» (2008), а также временные выставки «Обитель милосердия, искусство тибетского буддизма» (2015) и знаменитый «Шелковый путь» (2014), который уже побывал во многих странах. Значительная часть памятников, представленных на этих экспозициях, происходит из коллекций петербургских исследователей и собирателей П. К. Козлова, С. Ф. Ольденбурга, Э. Э. Ухтомского, великого исследователя Тибета Н. К. Рериха и его сына Юрия, выдающегося востоковеда

Б. И. Панкратова и многих других [1, с. 10]. О значимости эрмитажной коллекции убедительно говорит ее хранитель Ю. Е. Елихина: «Эрмитажная коллекция Отдела Востока интересна тем, что она в основном была собрана не просто коллекционерами и собирателями, а специалистами. В ней представлены многочисленные божества буддийского пантеона и различные школы тибетской живописи XVII – начала XX в.» [1, с. 28–29].

В данной статье речь пойдет о тибето-буддийской живописи, которую также называют «буддийской иконой». Тибетская живопись тангка (тиб. *thang-ka*) представляет из себя свиток, написанный, чаще всего, минеральными красками на хлопчатобумажной ткани или шелке по загрунтованной мело-клеевым раствором поверхности. «Традиция такого вида живописи пришла в Тибет из Индии, где буддийские художники создавали живописные свитки на ткани (санскр. *pata*). Этот санскритский термин применяли к тканям разного типа: и к шелку, и к хлопку. На шелке тангка писали чаще в Китае, иногда в Монголии, на хлопчатобумажных тканях – в Тибете, Китае, Монголии, Бутане, Калмыкии, Бурятии, Сиккиме» [1, с. 28–29].

Тангка – это много больше, чем производство изобразительного искусства. В ней слились воедино все стороны человеческого существования. Она имеет духовное и практическое значение для верующего человека, служит оберегом и помощником в тяжелых жизненных ситуациях, имеет образовательную функцию и является дверью в незримый мир, куда направлены молитвы и где человек находит самого себя путем медитации. Сегодня сложно понять, как важна была для повседневной жизни работа художника-ремесленника. Любое событие требовало проведения ритуала, это мог быть как праздник рождения, так и печальная кончина человека, необходимость излечиться от тяжелого недуга или получить материальный достаток в семье. В каждом из этих случаев художник изготавливал тангка с образом высших сил и божеств, которые могли помочь и повлиять на судьбу человека, через этот образ можно было обратиться и настроиться на достижение своей цели [2, р. 11].

Работа по изготовлению такого произведения была ответственным делом, к которому мастер подходил очень серьезно. Важно было точно соблюдать методики, быть внимательным при выборе материалов и их подготовке. Сами художники зачастую воспринимались как шаманы, которые при помощи ритуальных практик вызывали духов и божеств, а затем визуализировали их образы в сакральных свитках. «Процесс

создания тангка трудоемок и предполагает в художнике моральную чистоту и духовную силу... Писать тангка считалось священнодействием: для этого выбирали благоприятные дни и часы, во время работы читали молитвы» [3, р. 1–180]. В то же время известный исследователь по технологиям изготовления буддийской живописи Д. Джексон дает более традиционную оценку этому процессу: «Тибетские художники в целом были обычными ремесленниками, теми же людьми, которые также расписывали деревянную мебель и украшали стены и архитектурные детали резиденций богатых людей» [2, р. 1–13].

Необычность технологии изготовления тангка делает эти произведения очень интересным объектом для исследований. По своим характеристикам тангка относится к клеевой живописи, реставрация которой имеет богатую традицию с обширной методической базой. Также стоит отметить, что тканевая основа, наподобие холста или хлопковой ткани, грунтованная мело-клеевым грунтом, имела широкое применение в европейской живописной школе. Уникальность тангка состоит, прежде всего, в его конструкции в виде свитка, который легко может сворачиваться в рулон и при этом сохранять необходимую пластичность. Технология исключала применение каких-либо пластификаторов, а гибкость свитка достигалась при помощи особой техники нанесения грунта и его последующей шлифовки, что предотвращало растрескивания и повреждения основы. Таким образом решался вопрос мобильности и возможности свободного перемещения этих объектов, имеющих религиозное назначение. Учитывая тот факт, что тибетцы были кочевниками и подолгу не оставались на одном месте, они не могли позволить себе иметь тяжелые, массивные образы божеств для молитв и медитации, и в этом случае свиток был прекрасным решением. Однако время и условия бытования вызвали неизбежные разрушения свитка: основа повреждалась, грунт терял пластичность, а частые перемещения с места на место приводили к механическим повреждениям и разрушению основы.

Чтобы начать реставрацию такого произведения, необходимо не только знать технологии его изготовления, но и тщательно выбирать материалы для работы, порой даже необходимо выполнить экспериментальную, подготовительную работу, изготовить макет или отработать методику на пробнике или образце. Это связано с тем, что принципы изготовления часто схожи, но материалы могут отличаться и зависит это скорее от региона, где жил сам мастер, создатель произведения и тех подручных материалов, которыми он располагал. Подобная проблема

наглядно отражается в текстах исследователей буддийской живописи, предлагающих разнообразные технологии создания произведений. К примеру Дж. Хантингтон, исследователь Тибета, сообщает: для грунтовки 1 часть клея и 7 частей белого мела смешиваются в прохладной воде [4, р. 126]. В других источниках можно обнаружить, что холст грунтовали с одной или с обеих сторон особой пастой, приготовленной из животного клея и смешанной с порошком мела и гашеной известью; иногда для грунта использовали смесь песка и каолина. Любое нарушение методики могло привести к разрушению и растрескиванию грунта. Важно знать точный рецепт, и тут на помощь приходят хранители коллекции, которые могут объединить объекты по времени и месту их создания и составить вместе с реставраторами план реставрационных работ.

Второй важной составляющей являются химико-физические исследования, направленные на изучение состава основы, грунта, красок, а главное – они помогают увидеть то, что скрыто от человеческого глаза, все изменения, которые претерпело произведение в процессе своего бытования. Тут могут быть и предыдущие реставрации, чинки и подновления, и даже авторские изменения композиции. На помощь приходит рентгено-флуоресцентный анализ пигментов, для определения связующего подходит методом ик-фурье [5, с. 7–91], инфракрасная камера видит первоначальные слои живописи. Исследованиями в этом направлении занимается Отдел научно-технической экспертизы Эрмитажа, где работают технические специалисты, физики и химики. Лаборатория укомплектована самым современным оборудованием в области исследования произведений искусства и культуры. Отдел сотрудничает с хранителями коллекций и с реставрационными лабораториями, помогает в атрибуции, определяя подлинность и выявляя особенности изготовления как эрмитажных объектов, так и тех, которые были переданы в музей для исследования.

Важной и сложной задачей реставратора является не только сохранение памятника, но и возвращение ему, по возможности, тех функциональных особенностей, которые закладывал в него автор. Если икона могла скручиваться в свиток, то эта ее важная функция должна быть сохранена, разумеется, если это представляется возможным. Часто из-за недостатка связующего в грунте и поврежденной основы опасно даже прикаснуться к объекту, а о его сворачивании уже и речи не идет.

В прошлом, по аналогии с реставрацией станковой живописи, применялись способы ду-

блирования или крепления танги на жесткую основу и ее растяжка на подрамнике или планшете. У этого метода были как плюсы, так и минусы. Примеров такой реставрации в коллекции Отдела Востока достаточно много, одним из наиболее интересных является житийная танга (намтар) Цзонхавы (Калмыкия. Середина XIX в.) [1, с. 95], написанная на холсте минеральными красками, которая была дублирована на картон. С одной стороны, это создавало стабильность для основы произведения, с другой – лишало возможности видеть оборотную сторону, где сам автор мог оставить надписи и рисунки. На выставке «Обитель милосердия» были представлены объекты с надписями на обороте. Вот что пишет хранитель в каталоге к выставке: «На некоторых танга написаны высказывания Будды или стоит печать. На оборотах танга встречаются надписи с именами божеств. Если танга входили в одну серию, то обычно указывалось их место по отношению к центральному образу» [1, с. 31]. Кроме того, при таком методе реставрации танга переставала быть свитком.

Сегодня есть методы, которые позволяют сохранить первоначальный вид объекта, возможность восстанавливать, укреплять грунт и красочный слой, а также восполнять утраты основы с использованием увеличительной оптики, соединяя тончайшие нити между собой. В результате сохраняется возможность сворачивать объект. Уже упоминавшаяся житийная танга (намтар) Цзонхавы из Калмыкии является примером подобной реставрации, когда из-за деформации жесткой основы возникла необходимость раздублировать, отделить картонный задник от холста иконы и восстановить поврежденный холст. После чего танга была представлена на выставке «Обитель милосердия», а подробная информация по ее реставрации указана в сборнике «Возрожденные шедевры. Реставрация в Эрмитаже» [6, с. 32–33].

Различные комбинации методов реставрации, при которых используются традиционные материалы и техники, а также современные средства для исследования и работы, помогают сохранять объекты других культур и решать задачи, которые раньше были невозможны. Важно отметить тот факт, что выявление предшествующих реставраций и чинки может быть использовано как метод исследования музейных объектов. Чаще всего зритель видит произведения искусства в отреставрированном виде, и история, характер повреждений не всегда учитываются при анализе произведения. Между тем подобный материал имеет историческое и культурное значение для понимания среды, в которой находился памятник, а также выявляет ха-

ракти и особенности создания произведения, его функции и назначение.

По характеру повреждений можно определить не только условия его хранения, но и его культурную значимость в конкретных местах пребывания, а значит можно выяснить, насколько редкий перед нами объект и какую ценность он представлял для своей эпохи и в наше время. В коллекции Эрмитажа находятся «завесы» с острова Бали [7], которые представляют характерный пример того, как фрагменты одного объекта использовались в качестве заплат на другом. Имевшиеся на памятнике разрывы и повреждения холста были заклеены небольшими фрагментами живописи, по характеру и составу схожими с живописью самой завесы. Разумеется, такие чинки проводились очень давно там, где подобный «прагматичный» подход был свойственен местной культуре.

Если обратиться к частной (немузейной) реставрации и прежде всего, к практике реставрации в культуре Востока, то можно отметить, что сложные, многодельные работы по сохранению произведений искусства всегда были связаны с большой ценностью объектов и их редкостью. Менее значимые подвергались замене, в случае необходимости создавалась копия, которая шла на замену оригиналу. В качестве примера можно привести многочисленные копии из восточной коллекции Эрмитажа, оригиналы которых не дошли до нашего времени, но были тщательно скопированы много веков назад с целью сохранить важный для того времени материал, который представлял историческое значение. Это были как карты местности, различных провинций государств, так и образы духовной культуры стран Азии и всего восточного региона. Такими примерами из коллекции Эрмитажа могут служить китайские альбомы, связанные с путешествиями императоров и изображением провинции и населенных пунктов, есть предположения, что некоторые из них являются копиями, точно повторяющими оригиналы. Нужно также отметить, что старые мастера, выполнявшие подобные заказы, придерживались не только тактики точного копирования объектов, но и сохраняли традиционные техники изготовления. Значение имели как материалы, так и техника живописи и рисунка, а зачастую и дань традициям, даже в тех мелочах, которые европейцу показались бы несущественными, а именно: пропорции обрамлений, система креплений и колорит. В качестве примера подобного подхода можно упомянуть мастер-класс, прошедший с 5 по 29 сентября 2016 г. в Лаборатории научной реставрации восточной живописи на тему: «Изучение теории и практики реставра-

ции традиционных китайских свитков на шелке», который проводился в рамках проекта сотрудничества Государственного Эрмитажа с Шанхайским музеем (КНР). Господин Чу Хао и господин Шен Хуа провели мастер-класс для эрмитажных реставраторов. Подробности и отчет о мастер-классе можно найти на официальном сайте Эрмитажа [8].

В целом вопрос копирования с целью сохранения важной исторической информации, в оригинальной технике и в традиции того времени, остается острым. В отсутствии оригинала, единственным документом является его копия, она не только сохраняет представление о произведении искусства и его авторе, но и продолжает его. Подобное понимание связи оригинала и копий в традиционном искусстве зафиксировано ЮНЕСКО в «Нарском документе о подлинности»: пока традиция жива и воспроизводится, все воспроизведения могут считаться подлинниками [9, с. 1–4].

Каждая операция в восточной традиции была выверена и продумана, доведена до автоматизма. Кроме того, главной составляющей было обучение, где ученик следовал правилам мастера, которые передавались из поколения в поколение, начиная от самого простого и со временем приобретая не столько теоретическую базу, сколько практические знания. Даже сегодня на мастер-классах в музее, посвященных реставрации восточной живописи, от реставраторов из стран Азии можно услышать фразу, что им проще показать, чем рассказать о своей работе, наблюдения сделаны на основе мастер-класса по реставрации китайского свитка на шелке, который проводился в рамках проекта сотрудничества Государственного Эрмитажа с Шанхайским музеем. Это актуально как в отношении реставрационных операций, так и в такой работе, как варка клея и подготовка инструмента. Не всегда можно точно определить процентность тех или иных растворов, так как подобный опыт, наработанный годами, учитывает те мелочи, которые упускает строгое следование цифрам.

Если говорить про обучение, то его основное различие с европейской школой в том, что начинается оно с самых азов, с подготовки к работе и помощи в приготовлении красок, клеевых растворов и прочего. Ученики по началу даже не берут настоящий памятник: это может быть всего лишь имитация живописи, современный аналог, внешне похожий на историческое произведение, выполненный современным художником, или лист той же формы с штампованным рисунком. Только после того, как будут отточены все навыки, а главное, появятся

скорость исполнения, можно будет приступать к реставрации объектов, имеющих культурное значение. Каждая реставрационная операция, в силу технологических особенностей, ограничена по времени. Связано это как с высыханием материала, так и с тем, что невозможно остановить процесс в любой момент: в этом случае нарушится последовательность действия, все нужно будет начинать заново. Именно по этой причине все действия и манипуляции имеют важное значение, и времени на размышление просто не остается. Без сомнения, существуют определенные стилевые различия между школами, однако стоит подчеркнуть, что ключевую роль играют общие правила глубоких знаний материалов и технологии.

Материалы и инструменты – тема, которой можно посвятить отдельное внимание. С учетом сказанного ранее, совершенно неудивительно, что материалы и инструменты не могут быть случайными. Многие кисти, ножи и заменяемые детали памятника имеют свою историю и часто используются только для одной единственной операции. Инструменты зачастую выполняются на заказ, а их уникальное качество может подтверждаться клеймом мастера, которое гарантирует надежность материала и качество изготовления.

Все эти технологические особенности создания свитка ставят перед реставратором важные задачи. Необходимо учитывать не только общие правила по консервации объекта, но и по возможности сохранять те функции, которые закладывал автор в произведение искусства, в частности, это пластичность материалов, используемых при реставрационных работах, схожесть методик с оригинальными и принципы традиционного подхода, которого придерживался художник. Познакомиться с особенностями традиционного подхода позволяет тесное взаимодействие с иностранными специалистами – представителями той культуры, где были созданы произведения искусства.

Исследование материалов и техник – важная задача, стоящая перед специалистами, мимо которой нельзя пройти. Работа в этом направлении не останавливается, и примером здесь могут служить мастер-классы и стажировки, проводимые как отечественными, так и зарубежными музеями. Специально разработанные программы обучения позволяют сохранять знания давно ушедших эпох в создании и сохранении восточной живописи. Хороший пример – взаимодействие и сотрудничество Государственного Эрмитажа с Шанхайским музеем. Сложно переоценить важность такой работы в области взаимодействия культур и обмена

опытом в научном мире. Музей становится местом, в котором диалог между специалистами позволяет эффективно решать наиболее важную задачу по созданию базы практических и теоретических знаний в сохранении объектов мирового культурного наследия. В профессиональном диалоге образуется единое пространство, лишенное культурных рамок и государственных границ, где каждый специалист действует согласно общим интересам и создает почву для дальнейшего развития этой дискуссии.

Наиболее интересным вопросом на сегодняшний день является вопрос хранения экспонатов. Из-за обширности коллекций не всегда возможно предоставить каждому объекту отдельное место или индивидуальное пространство со специальным климатом. Говоря о свитках, особенно важно подчеркнуть, что в развернутом виде они занимают много места и испытывают опасное влияние окружающей среды. Будь-то тканевая или бумажная основа, им противопоказаны как изменения температуры и влажности, так и воздействие света, что может привести к выгоранию красок и появлению ломкости основы [10, с. 92–93]. Если состояние объекта позволяет, то он хранится в рулоне, и контакт с внешней средой минимизируется, а при наличии валика, на который он намотан, дополнительно снижаются нагрузка и вероятность появления изломов.

На сегодняшний день ведется работа не только по сохранению пластичности свитка и возможности его сворачивания, но и поиск решений в его максимальной изоляции от неблагоприятных воздействий среды. Здесь можно также отметить создание индивидуальных емкостей для хранения, таких как тубусы для каждого объекта. Тубус соответствует размерам произведения, полностью защищает его, а держатели по его краям могут фиксировать валик, на котором крепится свиток, не давая ему касаться стенок, что снижает давление. В этом случае основа живописи не страдает под собственным весом и под весом валика.

Таким образом, сохранение музейных объектов – это постоянный, непрекращающийся процесс, где важен диалог между специалистами из разных областей науки и разных культур, знание и использование современных способов исследования, накопление опыта всех предыдущих эпох и его использование в работе, а также сочетание техник и материалов, схожих с оригинальными, и теми, которые предлагают новейшие разработки.

Важным аспектом также следует считать представление о «памяти материала», используемое в реставрации. Всегда следует учиты-

вать, что в процессе бытования любой предмет подвергается внешнему воздействию среды, которая накладывает определенный отпечаток на его сохранность. Если свиток долго находится в скрученном состоянии, то попытка вывернуть его в другую сторону или даже выпрямить, расстелив на плоскости, может привести к повреждениям. Именно по этой причине требуется внимательное исследование истории бытования памятника, его перемещений и реставрационных вмешательств, прежде, чем начать работу с ним. При таком подходе есть возможность дольше сохранить объект в стабильном состоянии и постараться избавить его от всех лишних нагрузок и процессов, способных с течением времени, в будущем, причинить вред. Все эти механизмы способны работать только при тесном взаимодействии и сотрудничестве хранителя коллекции, реставратора и научно-исследовательских лабораторий, способных определить даже незначительные изменения в структуре объектов.

Сегодня реставрация как часть жизни музея и часть исторического процесса становится интересна посетителю. Работа по сохранению произведений искусства стала очень популярна у зрителя. К открытию новых экспозиций формируются научные материалы в виде стендов с фотографиями, отражающими процесс работы, фильмы, демонстрирующие сложности и необычные находки в процессе расчистки и восстановления объектов. Масштабным примером служит выставка 2014 г. в Гербовом и Пикетном залах Зимнего дворца «Реставрация в Эрмитаже. Взгляд сквозь призму времени», где была представлена многолетняя работа всех реставрационных отделов Государственного Эрмитажа, с иллюстративным и видеоматериалом, показывающим весь комплекс реставрационных работ, который проходит объект перед тем, как занять свое место в выставочном зале.

Список литературы

1. Обитель милосердия: искусство тибетского буддизма: кат. выст. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2015. 512 с.
2. Jackson D., Jackson J. Tibetan thangka painting: methods and materials. Boulder: Shambhala Publ., 1988. 202 p.
3. Lokesh Chandra Tibetan art. New Delhi: Niyogi Books, 2008. 216 p.
4. Huntington J. C. The Technique of Tibetan Paintings // Source: studies in conservation. 1970. Vol. 15, № 2. P. 122–133. URL: <http://jstor.org> (дата обращения: 26. 11. 2018).

5. Косолапов А. И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2010. 170 с.

6. Возрожденные шедевры: реставрация в Эрмитаже. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2016. 92 с.

7. Сцены из поэмы «Арджунавиваха», тип табинг. Индонезия, о. Бали, конец XIX в. // Государственный Эрмитаж: электрон. кат. URL: <http://e-expo.hermitage.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).

8. Завершение мастер-класса по реставрации китайского свитка на шелке в Лаборатории научной реставрации восточной живописи // Государственный Эрмитаж. 2013. 16 окт. URL: <http://hermitagemuseum.com> (дата обращения: 26. 11. 2018).

9. Нарский документ о подлинности / Междунар. совет по охране памятников и достопримечательных мест, Нац. ком. (Россия), С.-Петерб. отд. URL: <http://icomosspb.ru> (дата обращения: 26. 11. 2018).

10. Реставрация произведений графики: метод. рек. Москва: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1995. 184 с.

References

1. Community of mercy: art of Tibetan Buddhism: exhib. cat. Saint Petersburg: State Hermitage Museum, 2015. 512 (in Russ.).
2. Jackson D., Jackson J. Tibetan thangka painting: methods and materials. Boulder: Shambhala Publ., 1988. 202.
3. Lokesh Chandra Tibetan art. New Delhi: Niyogi Books, 2008. 216.
4. Huntington J. C. The Technique of Tibetan Paintings. Source: studies in conservation. 1970. 15 (2), 122–133. URL: <http://jstor.org> (accessed: Nov. 26. 2018).
5. Kosolapov A. I. Natural science methods in examination of art works. Saint Petersburg: State Hermitage Museum, 2010. 170 (in Russ.).
6. Masterpieces restored: the restoration in State Hermitage Museum. Saint Petersburg: State Hermitage Museum, 2016. 92 (in Russ.).
7. Scenes from poem «Arjunawiwaha», type tabing. Indonesia, Bali, late 19th century. State Hermitage Museum: electronic catalogue. URL: <http://e-expo.hermitage.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
8. Completion of master class on restoration of Chinese scroll on silk in Laboratory of scientific restoration of Oriental painting. State Hermitage Museum. 2013. Oct. 16. URL: <http://hermitagemuseum.com> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
9. Nara document on authenticity / Nat. Com. of ICOMOS (Russia), Saint Petersburg branch. URL: <http://icomosspb.ru> (accessed: Nov. 26. 2018) (in Russ.).
10. Restoration of graphic works: guidelines. Moscow: Russ. Acad. I. E. Grabar' Art Sci. Restoration Center, 1995. 184 (in Russ.).