



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

---

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

## ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Особенности реставрации деревянных основ с биологическими повреждениями на примере иконы «Святой Великомученик»»

Исполнитель: Варфоломеева Екатерина Сергеевна

Руководитель: к. культурологии, доцент, Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой

к.пед.н., доцент,  
Макухина Олена Владимировна

«04» июль 2024г.

Санкт-Петербург

2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИССЛЕДОВАНИЕ БИОЛОГИЧЕСКИХ ПОВРЕЖДЕНИЙ В РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ .....	6
1.1. Методы энтомологических исследований.....	6
1.2. Способы борьбы с биодеструкторами иконописи.....	14
ГЛАВА 2. ИКОНОГРАФИЯ И ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ИКОН С ОБРАЗОМ СВЯТОГО ВЕЛИКОМУЧЕНИКА .....	23
2. 1. Бытование икон с образом Святого Великомученика в России .....	23
2.2. Сравнительный анализ монастырской и промысловой иконы “Святой Великомученик” .....	31
ГЛАВА 3. ПРОЦЕСС РЕСТАВРАЦИИ ИКОНЫ “СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК” .....	40
3.1. Методика укрепления, консервации и реставрации деревянной основы ....	40
3.2. Методика раскрытия живописи и восполнения утрат красочного слоя .....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	52
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	54

## ВВЕДЕНИЕ

Произведения искусства не могут избежать старения или разрушения с течением времени в результате воздействия разрушительных внешних процессов. Одним из таких факторов являются вредоносные насекомые, представляющие большую угрозу для деревянной основы иконы. Реставрация произведений, имеющие утраты в результате биологических факторов, обладают особой хрупкостью и требует специальных знаний в области энтомологии и особых навыков. Для достижения основной цели необходима разработка методов, направленных на профилактику появления биодеструкторов, а также возвращение целостного вида иконы “Святой Великомученик”.

На момент поступления в реставрационную мастерскую Полярной академии РГГМУ на иконе “Святой Великомученик” присутствовали следы предшествующей реставрации — были частично восполнены утраты тыльной стороны при помощи опилок, а сам щит иконы был обработан эфирным маслом лаванды.

Реставрируемый объект относится к монастырской иконе предположительно авторства Ивана Петровича Трутнева (1827-1912), о чем свидетельствуют подпись на тыльной стороне иконы и общее колористическое решение.

Икона нуждалась в консервации, восполнении утрат основы и грунта, удалении поздних записей и восполнении красочного слоя.

**Актуальность:** На сегодняшний день поражение живописных произведений биологическими вредителями — это повсеместная проблема, требующая комплексных решений. При выборе ошибочного или малоэффективного метода борьбы с насекомыми после реставрации предмета культурного наследия, ранее подвергнутого заражению, существует риск рецидивов: образования новых ходов и разрушение деревянной основы.

**Целью** дипломной работы является изучение методов борьбы с заражением иконописных коллекций, проведение анализа, реставрации и

консервации иконы “Святой Великомученик”, выполненной в технике масляной живописи, имеющей многочисленные биологические повреждения.

**Задачи** дипломной работы:

1. Изучить иконографию и историю бытования образа Святого Великомученика.
2. Определить методы энтомологических исследований.
3. Рассмотреть способы борьбы с биодеструкторами иконописи.
4. Провести сравнительный анализ монастырской и промысловой иконы Святого Великомученика.
5. Провести реставрацию иконы “Святой Великомученик”.

**Объект исследования:** икона “Святой Великомученик”.

**Предметы исследования:** биологические повреждения деревянной основы иконы конца XIX - начала XX века.

**Методы исследования выпускной квалификационной работы:** историографический, иконографический, сравнительный.

В дипломной работе поставлена проблема реставрации деревянных основ с биологическими повреждениями на примере иконы “Святой Великомученик”.

Для решения данной проблемы список литературы состоит из трудов реставрационного, энтомологического и иконографического характера.

При написании практической части выпускной квалификационной работы основным источником послужила работа под редакцией В.В. Филатова “Реставрация станковой темперной живописи.” В ней дается подробный обзор повреждений деревянной основы произведения, вызванные биоорганизмами, и способы восстановления целостности щита иконы. Автор – русский исследователь и знаток техники и технологии древнерусской живописи, реставратор монументальной и станковой темперной живописи, кандидат искусствоведения, профессор кафедры реставрации и технологии живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества, Заслуженный деятель искусств РФ.

Также необходимым трудом, в котором собраны подробные теоретические

знания российских специалистов-энтомологов в области защиты художественных ценностей от вредных видов насекомых, является книга под авторством И.Н. Тоскиной и И.Н. Проворовой “Насекомые в музеях. (Биология. Профилактика заражения. Методы борьбы.)” Это узкоспециализированное уникальное пособие. Авторы – ведущие российский учёные-энтомологи. Тоскина Ирина Николаевна – энтомолог, специалист по жуком точильщиком; Окончила биолого-почвенный факультет МГУ (1953 г.). Работала на малярной станции в Костроме (1953–1955 гг.), в Библиотеке иностранной литературы (1955–1962 гг.), мастерских художественной реставрации (1962–1975 гг.), во ВНИИ реставрации (1975–1989 гг.). Имела постоянное рабочее место в Зоологическом музее МГУ (1960–1970-е, 1990-е гг.); будучи на пенсии, продолжала работать с жуками-точильщиками и притворяшками коллекций музея и сделала огромный вклад в изучении насекомых в рамках реставрации и консервации деревянных основ живописи. Автор-составитель учебного пособия – Ирина Николаевна Проворова, энтомолог, кандидат биологических наук, ведущий специалист Лаборатории биологических исследований ГОСНИИР.

Среди трудов, легших в основу проведенного анализа между монастырской и ремесленной иконой стала книга Тарасова О. Ю “Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России”, в которой дана подробная оценка положения как профессиональных, так и деревенских икон в истории России.

# ГЛАВА 1. ИССЛЕДОВАНИЕ БИОЛОГИЧЕСКИХ ПОВРЕЖДЕНИЙ В РЕСТАВРАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

## 1.1. Методы энтомологических исследований

Любое произведение со временем подвергается “старению” – изменению материалов, используемых в живописи, на химическом и физическом уровне в процессе взаимодействия с окружающими факторами среды, который может быть ускорен или, наоборот, замедлен условиями его хранения. [40]

Древнерусские иконы, пожалуй, самые уязвимые объекты культурного и религиозного наследия перед лицом как стихийных бедствий, так и неправильного обращения с ними. [41] Находясь в помещениях с обычно отсутствующим соблюдением температурно-влажностного режима, на многих иконах образовалось немало дефектов из-за поражения материалов биологическими процессами. Также нередки случаи, когда в целях возвращению произведению первоначального вида или в попытке защитить от последующего разрушения икона “погибала” окончательно. Таким образом, большая часть повреждений иконописной живописи вызвана не только влиянием окружающей среды, но и с неверными представлениями многих мастеров о противостоянии этим разрушительным процессам. [15]

Господствующие продолжительное время ложные взгляды на реставрацию деревянных основ и множество неудачных “восстановлений” икон закономерно привели к поиску иного подхода в защите памятников культурного наследия. [15]

На основе этого возникла необходимая потребность в научном осмыслении реставрационного процесса [21]. Для этого должны быть использованы как практический опыт реставрации, так и теоретические достижения иных наук.

И для действенной защиты памятников от постоянного влияния факторов живой природы реставраторы обратились к такой научной дисциплине, как биология и, в частности, энтомология.

Риски, связанные с биологическими разрушениями по сравнению с иными внешними факторами, влияющими на состояние икон, наименее предсказуемы и более неуправляемые. Большая часть биологических повреждений деревянных основ связана с насекомыми, что создает целый комплекс проблем, актуальный для разных стран мира.

Важны не только применение экстренных мер при замеченном поражении произведений искусства, но и постоянное энтомологическое наблюдение. Именно профилактика заражения является важной составляющей в реставрации и консервации станковой живописи и наиболее целесообразным подходом в защите икон.

На сегодняшний день в России принято проводить своевременные энтомологические исследования, главная цель которой — это определение их потенциального воздействия на объекты культурного наследия и разработка превентивных мер для предотвращения потенциально непоправимого ущерба.

При первичном осмотре уже зараженного насекомыми-вредителями деревянного щита иконы используются самые разнообразные инструменты – от самого простого визуального осмотра при помощи лупы и микроскопа вплоть до спектрального анализа и фотофиксации с использованием рентгеновских установок. Это первый этап, на котором выявляется характер поражения (пятна, налеты, осыпи, форма летных отверстий). [28]

Для определения наиболее подходящего и эффективного метода защиты живописных коллекций необходимо знать видовые особенности насекомых, которые могут нанести непоправимый вред предметам культурного наследия. Более того, если подобрать средство без учета этих особенностей, то возможен обратный эффект — неправильно подобранный метод борьбы может оказаться не только бесполезным, но и способствовать еще большему ущербу и разрушениям. [9]

Для выявления точного вида насекомого и последующих консервационных и реставрационных работ необходимо обратиться к такой науке, как энтомология. На данный момент существует как общая, так и узконаправленная

энтомология, затрагивающая различные сферы жизни. Это комплексная наука, которая вносит значительный вклад в развитие биологии и зоологии путем исследования жизнедеятельности насекомых и их взаимодействия с окружающей средой. [47]

Как теоретическая дисциплина общая энтомология служит фундаментом для прикладной энтомологии, которая играет важную роль в научной разработке средств и методов борьбы с насекомыми. [8]

На основе этого с развитием научного подхода и накопленного опыта в реставрации формируется музейная энтомология — дисциплина, непосредственно разрабатывающая методы защиты культурных ценностей на основе знаний о физиологии и жизненных циклах насекомых, а также экологии и биологии. Это сложная, комплексная система превентивных мер по борьбе с вредителями. [29]

Многообразие насекомых не позволяет четко определить методы борьбы с каждым отдельным видом. [29]

Именно поэтому изучение насекомых — это сложный многоступенчатый процесс, включающий в себя освоение различных методов исследования. Некоторые из этих методов относятся ко многим областям энтомологических исследований, таким как систематика, морфология, биология, экология и фенология. Некоторые из них являются классическими методами, которые применялись на протяжении веков, в то время как другие сформировались только в середине XX века или даже в наши дни.

И так как насекомые — это фактор живой природы, то, чтобы успешно противодействовать им и значительно уменьшить степень воздействия, важно знать их образ жизни и особенности поведения, пищевые предпочтения и выбор условий обитания как совокупности параметров температуры, влажности, освещенности. А также понимать взаимную обусловленность процессов, грамотно оценивать свои возможности влиять на ситуацию. Всегда важно помнить, что все живое живет там, где для этого сложились подходящие условия.

В таком осознанном отношении – ключ к успешной защите иконописных произведений от насекомых везде, где есть связанные с ними риски.

Одним из первых и основных методов энтомологических исследований является фаунистическое исследование, которое позволяет проводить анализ таксономического состава и доминантной структуры.

При фаунистических исследованиях можно выявить специфику видового состава того или иного семейства или отряда насекомых в различных биотопах на разной территории. Можно обнаружить ранее неизвестные для данной территории виды или сравнить видовой состав различных биотопов или территорий между собой. Для оценки фаунистического сходства используются специальные формулы, например, коэффициент Жаккара или индекс Чекановского-Съёренсена, представляющие собой соотнесение и выявление видового сходства. [38] Это постоянный энтомологический мониторинг – длительное наблюдение за видовым составом насекомых с записью результатов, обитающих на определенном участке (пространстве, объекте), их распределением, численностью и ее динамикой, местами выплода и концентрации. Цель энтомологического мониторинга – сбор информации для принятия обоснованных, оптимальных решений по защите иконописи от насекомых. [39]

Помимо этого при проведении фаунистических исследований часто пользуются градацией степени обилия видового состава, предложенной В. Ф. Палием, который выделяет следующие группы видов, обнаруженных в пределах определенного исследуемого ареала обитания: [35]

1. Уникальные;
2. Очень редкие;
3. Единичные;
4. Обычные;
5. Частые;
6. Массовые.

Однако необходимо понимать тот факт, что существуют виды, ведущие скрытный образ жизни, обитающие в труднодоступных местах, чьи личинки развиваются по несколько лет из-за возможных колебаний температур. И это может значительно усложнять определение степени встречаемости. [52]

Климатические условия существенно воздействуют на поведение насекомых, оказывая различное влияние на их активность. Некоторые виды или группы насекомых могут быть неактивны в определенные периоды из-за неоптимальных условий, что может повлиять на результаты исследований. Например, некоторые виды насекомых могут быть активны только ночью или рано утром, в то время как исследования обычно проводятся днем. Также для насекомых характерны колебания численности в разные сезоны, например, повышенная активность весной и осенью, что затрудняет сбор данных для многих исследователей. [52]

При исследовании насекомых-вредителей предметов искусства была разработана уникальная система классификации, основанная в первую очередь на пищевых предпочтениях насекомых, и уже во вторую очередь на ареале обитания и степени встречаемости. Основным критерием определения вредоносности выступают биологические особенности каждого насекомого, поскольку именно они определяют уровень опасности или нейтральность насекомого по отношению к объектам искусства. Такой подход делает систему классификации более полной и точной, отражая естественные биологические закономерности воздействия насекомых на деревянную основу икон. [47]

1. Насекомые, случайно попадающие в помещения извне. В природе они питаются исключительно теми веществами, которые в музейных фондах, как правило, не встречаются. Поэтому никакого непосредственного вреда иконам такие насекомые причинить не могут и довольно быстро погибают.

2. Относительно безвредные для предметов искусства виды насекомых. К этой категории относятся те насекомые, которые попадают в помещения не случайно, а проникают туда целенаправленно, так как находят там оптимальные условия для зимовки или развития, при этом не вредя предметам искусства.

Однако массовые скопления таких видов насекомых могут привлекательны для насекомых из других групп, в том числе и биодеструкторов живописи по той причине, что подобные скопления часто вызваны грубыми нарушениями температурно-влажностного режима.

3. Насекомые из группы вредителей запасов продуктов.

4. Насекомые-древоточцы. Среди этой группы насекомых могут встречаться некоторые виды точильщиков, усачей, древогрызов, долгоносиков. Дереворазрушающие точильщики, как правило, повреждают деревянную основу живописи, мебель и прочие деревянные предметы интерьера и являются главным разрушительным фактором по отношению к иконам.

5. Насекомые-кератофаги, вредящие материалам животного происхождения и имеющих в своем составе кератин — вещество, содержащееся в шерстяных изделиях и произведениях, в которых были использованы перья и рога копытных животных.

6. Некоторые, связанные с человеком насекомые. Самыми обычными представителями этой группы насекомых являются тараканы и комнатная муха.

В пределах России известно около пятидесяти видов насекомых, представляющих опасность для предметов культурного наследия. [47] С точки зрения возможного риска для сохранности фондов, вредящие в музеях насекомые составляют четыре группы – соответственно основным группам органических материалов при раздельном музейном хранении:

1. Ткани, кожаные изделия
2. Дерево
3. Бумага
4. Живопись

Знание видовой принадлежности обнаруженного при осмотре фондов или экспозиций насекомого может уберечь хранителя от излишнего беспокойства и чрезмерных, необоснованных усилий по решению проблемы, степень серьезности которой преувеличена. Однако во многих случаях правильно определить вид насекомого и помочь принять верные решения может только

опытный энтомолог. Поэтому музейным специалистам — реставраторам и сотрудникам музея при возможности следует проводить консультации у специалистов-энтомологов в профильных организациях.

У различных насекомых разнообразный спектр температурно-влажностных условий. Среди них встречаются как сухолюбивые, так и влаголюбивые виды, теплолюбивые и предпочитающие более холодную окружающую среду. Они также по-разному реагируют на освещенность. Поэтому неудивительно, что видовой состав насекомых, обитающих в помещениях, значительно зависит от климатических условий — температуры, влажности, освещенности данного помещения в музее или храма и в целом от характеристик здания (его структуры, истории, возраста, состояния). Исследования, проведенные в архивах, показали, что в неотапливаемых и слабоотапливаемых помещениях встречаются в основном жуки-притворяшки. Они предпочитают более холодные условия и не менее 40 процентов влажности. Жуки-притворяшки обычно обитают на подоконниках, в лампах, на полу и на стеллажах, при этом весной и летом их количество увеличивается. Характерные признаки их присутствия: следы личинок с «буровой мукой», а также мелкие отверстия, образованные ими. Большинство вредоносных насекомых обычно обитают и размножаются на органических материалах в природной среде. С точки зрения энтомологической безопасности, наибольшие проблемы вызывают хранилища, находящиеся в несовершенном приспособленных исторических зданиях в городской среде, где присутствуют разнообразные виды синантропных насекомых. [39]

Исходя из фаунистических исследований, энтомологического мониторинга, многолетнего сбора данных в музеях можно сделать вывод, что частой причиной биологического разрушения деревянных основ являются жуки-точильщики. Особенно стоит выделить мебельного точильщика, с которым по статистике реставраторам приходится сталкиваться в трех из четырех случаев. [18]

Из-за огромного разнообразия вредителей, питающихся древесиной, реставраторами и специалистами-энтомологами была составлена подробная таблица, помогающая выявить видовую или по крайней мере родословную принадлежность насекомого. Схема выстроена в бинарной системе сравнения различных признаков повреждения древесины. [18]

Однако в большинстве случаев определить вид насекомого способен исключительно специалист-энтомолог, так как данная таблица не является абсолютно надежным методом и имеет ряд существенных минусов. Во-первых, она не учитывает многие регионы России, в которых проживают малоизученные вредители, а также то, что один объект может быть поражен несколькими видами насекомых. Во-вторых, не учтены те случаи, когда иконный щит уже заражен, но личинки находятся на слишком ранней стадии развития.

Тем не менее возможно выделить две основные группы вредителей, повреждающие деревянные произведения, с которыми реставраторам приходится сталкиваться на практике чаще всего: [39]

1. Точильщики. К ним относятся мебельный точильщик, мягкий точильщик, западный точильщик, красноногий точильщик и другие менее распространенные виды, общей чертой которых является повреждение деревянных основ живописи, подрамников, мебели.
2. Древогрызы. К этой группе принадлежат бороздчатый древогрыз, семейство долгоносиков и капуцин.

## 1.2. Способы борьбы с биодеструкторами иконописи

К биодеструкторам живописи относятся как насекомые, так и микроорганизмы. [17]

Часто в реставрационную мастерскую попадают иконы, чья основа была повреждена древотодцем. [3] Связано это с тем, что наиболее распространенный и доступный материал, используемый для изготовления досок для будущей живописи еще с древней Руси — это липа или береза. [11] Это мягкие сорта древесины, которые в крайней степени привлекательны для любых видов точильщиков или иных видов вредителей, в отличие от тех видов деревьев, которые в своей структуре содержат танины или богаты смолами. [16]

Высокая влажность воздуха с одновременно относительно сухой древесиной – идеальные условия для развития личинок жуков точильщиков, проникший в произведение иконописи. Особенно часто это проявляется в случае неграмотного расположения икон, расположении их вплотную друг к другу и к стенам, при котором происходит застой воздуха и влаги. [32]

Современная практика защиты древесных основ живописи от биологических вредителей сходится на принципах синтезированного подавления их как вида. Целью данного принципа является в уничтожении насекомых, приносящих вред предметам искусства, таким образом, чтобы не был нанесен вред предмету культурного наследия. [4]

Одно из основных путей заражения деревянного щита иконописных произведений — через новопривывшие иконы. Именно поэтому крайне необходимо собирать подробные сведения о бытовании объекта, о соблюдении оптимальных условий и температурно-влажностного режима, о возможном заражении самого помещения, где хранилась иконы, и в случае нарушений не приобретать объект. Но, если это необходимо, должна быть указана потенциальная зараженность предмета даже при отсутствии явных признаков. [18]

Однако в любом случае, независимо от происхождения, любая только что приобретенная икона должна быть изолирована на как минимум один летний сезон, так как ввиду своих особенностей поражение точильщиком может быть обнаружено далеко не сразу.

Важным свидетельством о возможном заражении может быть и механическая обработка тыльной стороны щита иконы, которая значительно утоньшает основу. [6] Особенно это касается древних иконописных произведений, для которых на более ранних этапах развития реставрации это могло служить ошибочной возможностью восстановления прежних эстетических свойств произведения. [16]

Щит, изъеденный личинками жуков и не подвергнутый в прошлом абразивной обработке, как правило имеет по всей поверхности отверстия небольшого диаметра. По форме они могут быть круглыми или более овальными в зависимости от конкретного вида жука. Если поверхность доски стачивалась с тыльной стороны, то могут быть видны сечения ходов. [16]

Один из самых распространенных методов исследования подобных икон — это рентгенография. [16] При поступлении на реставрацию иконы, изъеденной точильщиками или иными вредителями древесины, и при наличии специального рентгеновского оснащения возможно более подробно рассмотреть деревянную основу. Как правило живая и уже хорошо развившаяся личинка отчетливо видна в процессе фотофиксации (исключением является начальная стадия заражения, а также мертвые личинки, которые на снимках сливаются с деревом). Главный недостаток данного метода исследования — сильное ограничение в размере реставрируемого объекта и невозможность более точного определения степени заражения из-за древесной пыли и буровой муки, которая остается вследствие жизнедеятельности жуков, из-за чего почти невозможно рассмотреть сделанные ими ходы. [47] В связи с этим нередко рентгенография проводится более одного раза с интервалом в несколько месяцев, которая помогает выявить возможные изменения в структуре деревянной основы иконы. Если при

сравнении изображения одинаковы, то это может свидетельствовать о том, что личинки жуков мертвы и не представляют угрозы объекту. [16]

При неразрушающей диагностике заражения деревянных основ сверхчувствительные микрофоны стали полезным инструментом. Они позволяют обнаружить даже самые едва уловимые звуки, которые издаются личинками жуков, когда они питаются древесиной и выгрызают ходы внутри. [39]

Однако наиболее результативным методом преждевременного выявления биологических утрат предметов является осмотра помещений, в которых находится антикварные музейные реставрируемые предметы по календарному графику, в котором наиболее опасными периодами с повышенной влажностью является с апреля по сентябрь. Наибольшее внимание требует предметы поступившие в музейные фонды с уже существующими свежими отверстиями и следами бурой муки. Данные предметы необходимо помещать в изолятор для последующего обезвреживания. [18]

Все меры борьбы можно условно разделить на профилактические и истребительные. [11] Профилактика — это создание таких условий в пределах помещения, где хранится иконописный фонд, при которых становится невозможным для поддержания жизни и дальнейшего размножения насекомых. Истребительные или активные меры — это непосредственное избавление от обнаруженных очагов заражения. [16]

Но какой бы ни был выбран метод борьбы, все они полностью зависят от их вида и тесно связаны с биологическими особенностями каждого вида жука и с их экологическими предпочтениями. Что касается мер профилактики заражения, то они могут быть общими и специфическими. [14] Прежде всего, профилактика заражения насекомыми включает обязательную тщательную очистку предметов от поверхностных пылевых загрязнений. Помимо этого обязательна установка мелкой сетки на открывающихся окнах и вентиляции в весенний период до середины осени и контроль за тем, чтобы оконные рамы не имели сквозных отверстий, через которые извне могут попасть насекомые.

Также важно соблюдать оптимальный для живописных произведений температурно-влажностный режим. [39]

Для предотвращения заражения древесины древооточцами существует возможность использования антисептиков. В случаях, когда нет постоянного воздействия влаги, то есть в условиях, где препарат, защищающий древесину, не подвержен смыванию, рекомендуется применять жидкие составы из борной кислоты и бесцветного минерала бура в соотношении 2:3 или 1:1. Данная смесь не искажает и не изменяет цвет древесной основы, надежно защищает от потенциального заражения жуком точильщиком и практически безвредна на дыхательных путях. Главный минус заключается в возможном вымывании состава водой, поэтому он применяется исключительно в пределах помещения. [47]

В случае необходимости обработки тех предметов искусства, которые могут подвергаться воздействию влаги, рекомендуется использовать антисептическое средство “Эрлит”, которое также не является токсичным для человека и не уступает по эффективности вышеописанной смеси. Однако этот препарат может изменять цвет дерева, придавая зеленоватый оттенок, поэтому для защиты деревянной основы иконы он применяется редко. [47]

Подобные профилактические мероприятия могут уберечь от появления насекомых, однако при их обнаружении применяют истребительные меры. [16]

Активные меры борьбы с жуками делятся на механические, физические и химические. [27]

Механический метод — наиболее неэффективный и чаще всего используется исключительно в совокупности с другими. К подобным методам может относиться, например, отлавливание насекомых вручную при помощи пинцета или иных инструментов.

К химическим методам борьбы с вредителями относят применение особо едких химических веществ — инсектицидов. Это может быть как обработка помещений ядовитыми парами и газами, так и точечное применение таких видов ядов, которые действуют при непосредственном контакте насекомого с ним.

К последним относят те виды ядов, способные уничтожать насекомых как и при непосредственном контакте (Дихлордифенилтрихлорэтан, скипидар, хлорофос), так и при проникновении в организм насекомого с помощью установленных приманок (мышьяк, кремнефтористый натрий)

Распространенные фумиганты — это бромистый метил и иные отравляющие газы длительного действия.

Использование инсектицидов с длительной остаточным действием в качестве химических средств уже является устаревшим подходом. Сегодня любая непосредственная химическая обработка объектов рассматривается как нежелательная или даже запрещенная практика, так как она создает дополнительное загрязнение поверхностей и внутренних помещений. Обширные процедуры обработки, при которых инсектициды стойкого действия наносились на все выставочные поверхности, также часто приводили к неудовлетворительному уничтожению вредителей.

С течением времени стали очевидными многочисленные негативные аспекты применения химических методов борьбы с насекомыми. Прежде всего, необходимо отметить, что непрерывное и повторное использование инсектицидов приводит к накоплению в помещениях остатков токсичных препаратов и продуктов их распада. Кроме того, оказалось, что применение инсектицидов непосредственно на музейные экспонаты нежелательно, поскольку их компоненты могут негативно влиять на красители и другие материалы, применяющиеся в живописи. Также сложно предвидеть дальнейшие последствия воздействия этих препаратов на материалы, которые могут проявиться при естественном старении. И, наконец, растущие требования в области охраны окружающей среды требуют осторожного подхода к использованию химических методов борьбы с вредителями.

По этой причине на сегодняшний день применение инсектицидов допустимо только в исключительных случаях, если не был определен альтернативный способ. При этом стараются выбрать инсектицид узконаправленного действия (в зависимости от вида вредителя), учитывая все

возможные нежелательные побочные эффекты с точки зрения сохранности материалов и безопасности для окружающей среды.

В такой ситуации, когда избавиться зараженный предмет от насекомых, но сделать это по серьезным объективным причинам не представляется возможным без химических средств, важно правильно (то есть четко направленно – соответственно виду вредителя и сообразно ситуации) выбрать инсектицид.

При выборе наиболее безопасного инсектицида следует учитывать:

1. Вид насекомого-вредителя, против которого предполагается обработка;
2. Вид материала, на который будет нанесен препарат;
3. Тип поверхности (например, не/впитывающая, легко линяющая и т. д.);
4. Форму препарата (жидкость, аэрозоль, туман, порошок и т. д.) [39]

Исходя из вышеперечисленного для борьбы с вредителями-древоточцами были выявлены несколько особенностей.

В первую очередь следует отметить, что при инсектицидной обработке не следует применять спирт или ацетон, так как эти вещества не только не устраняют вредителей, но и могут нанести непоправимый вред живописи. Существуют устаревшие методы борьбы с точильщиками, в том числе при помощи напитки деревянной основы керосином или бензином, однако они не обладают должной эффективностью и могут стать причиной возникновения пожара.

Бромистый газ (бромметил) — надежное химическое средство борьбы с точильщиками. Он полностью уничтожает теплокровных животных и требует особо правильного употребления в его использовании. Большая проникающая способность газа дает возможность его проникновение в структуру различного неоднородного материала. [47] Является универсальным веществом для любой стадии развития насекомого. [16]

Фумигация бромистым метилом осуществляется в специальных камерах, которые доступны только специально подготовленным для этого специалистам.

Данная процедура требует наличия индикаторных трубок для проверки степени очистки от газа, учитывая риск для здоровья специалистов, взаимодействующие с веществом. Для полного уничтожения насекомых, проникших в древесину, необходимо определенное количество газа при определенной температуре и в течение заданного времени. Как правило, фумигация проводится при температуре не ниже 16 градусов Цельсия, так как при более низких значениях повышается расход газа из-за пониженной активности насекомых. [18]

Возможно применение бромистого метила для обработки икон с позолотой и серебрением. Данный газ не оказывает воздействия на краски на масляной основе, лаковую пленку, пигменты и грунты на разных видах связующего в составе. Но необходимо учитывать, что свежий казеиновый или эмульсионный грунты могут приобрести желтый оттенок.

Менее опасный для человека и более доступный фумигант — парадихлорбензол (ПДБ). [47] Это порошок белого цвета кристаллической структуры и с приятным запахом. [16]

Фумигация предметов парадихлорбензолом также осуществляется в специально оборудованных дезинфекционных камерах при определенной концентрации и температуре. Оптимальная температуры — 22 градуса Цельсия, при которой выдержка обрабатываемого произведения происходит в течение одного месяца. При снижении температурных значений время выдержки может увеличиться до нескольких месяцев. [47]

При работе с парадихлорбензолом существует четкие регламентные ограничения. Его необходимо распылять только небольшими дозами на небольшую плоскость зараженной поверхности. Наиболее эффективно действует, если толщина поперечных волокон не превышает одного сантиметра. Красочный слой масляной краски, а также восковые покрытия не поддаются обработке ПДБ. Влажная древесина также плохо обрабатывается данным веществом.

После обработки предметы должны проветриваться не менее одного месяца в изолированном от других произведений помещении при оптимальной

температуре и влажности. Работу по уничтожению точильщиков в древесине следует проводить в месяцы повышенной активности.

При фумигации происходит только уничтожение насекомых. Обработка газами защиту от нового заражения не обеспечивает. Поэтому после фумигации предметы необходимо размещать отдельно от зараженных древооточцами и в незараженных помещениях.

Однако большинству случаев предпочтительнее именно физические методы борьбы с насекомыми, которые заключаются в выдержке объекта при высоких или, наоборот, при отрицательных температурах, а также помещении его в условия пониженного атмосферного давления или повышенной концентрации углекислого газа. Высокие температуры губительны почти для любой стадии развития насекомого. Низкие температуры могут использоваться в качестве инструмента против теплолюбивых вредителей, однако кратковременное понижение температуры не является смертельным для отдельных фаз насекомых.

Для физического метода борьбы с мебельным точильщиком применим способ вымораживания — выдерживание реставрируемого объекта при отрицательной температуре и с низкой влажностью воздуха в течение недели.

В современной реставрационной практике широко распространены различные стратегии борьбы с насекомыми, которые основаны на помещении зараженной иконы в специальную камеру с различными средами. Это может быть как помещение в условия давления, значительно ниже атмосферного, так и использование углекислого газа. Такой способ борьбы отвечает сразу нескольким важным критериям: он абсолютно безопасен для обрабатываемого предмета культурного наследия и наиболее эффективен. Однако следует учитывать, что подобная обработка требует длительной выдержки в течение месяца. [47]

Еще одним эффективным методом борьбы с древогрызущими вредителями может быть применение электрических разрядов, не получивший распространения в реставрационной практике из-за малоизученности

возможных последствий в долгосрочной перспективе и его влияния на предметы живописи. [16]

После успешного нивелирования всех энтомологических угроз и убеждения в том, что нет возможности возникновения рецидивов, можно приступать к восполнению утрат основы иконы. [10]

## **ГЛАВА 2. ИКОНОГРАФИЯ И ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ИКОН С ОБРАЗОМ СВЯТОГО ВЕЛИКОМУЧЕНИКА**

### **2. 1. Бытование икон с образом Святого Великомученика в России**

Изучение истории древней иконописи и бытование того или иного образа святого помогает понять роль иконы среди верующего народа в разные периоды времени. Русская иконопись — это историческое явление, имеющая внутреннюю закономерность и предпосылки, с которыми “рождаются” почитаемые образы и укореняются в православной культуре. Это позволяет проследить связь истории страны, веры и быта простого народа. [5]

Стоит отметить, что вплоть до конца XIX века фонд икон в России ограничивался памятниками XVI-XVII веков. Более древние иконы оставались неизвестными или являлись утерянными, и поэтому суждения об иконописи, древнерусской живописи и о бытовании тех или иных образов основываются на более поздних произведениях. [31]

В ходе исследования русских икон продолжительное время господствовал иконографический метод. Русская иконописная школа, которая процветала в конце XIX - начале XX века, была предметом изучения для ряда ведущих исследователей, таких как Николай Павлович Кондаков, Дмитрий Васильевич Айналов и Николай Петрович Лихачев, которые значительно продвинули науку о древнерусской живописи. Благодаря детальному анализу отдельных иконографических типов, эти ученые продемонстрировали тесную связь русской живописи с византийской и раскрыли эволюцию этих типов и изменения, которые они претерпели в течение многих веков. Они также обнаружили органическую связь икон с литературой. [31]

Икона является неотъемлемой частью православной традиции и храмового убранства.

Слово «икона» означает образ — изображение Бога и Святых. [19]

Символические образы, начиная с самых древних времен, были помещены в условное пространство, не имеющее глубины и перспективы. Церковь

преподают, что небо находится совсем близко к нам, что небесный мир доступен каждому. Обычно изображения на иконах выполнены фронтально, и даже когда святые обращены друг к другу, их видно не в профиль, а в трехчетвертном повороте, обращенными к зрителю. Профильное изображение в иконе используется только для отрицательных персонажей или для второстепенных и несвятых. [19]

Внутренний мир иконы — уникальное явление, создаваемое своеобразным приемом при построении иконного пространства, в котором нет единой точки горизонта и где все окружение вокруг молящегося как бы раскрывается вокруг него. Название данного приема — обратная перспектива (по аналогии с прямой перспективой в живописи). Единственной точкой пересечения линий иконы как смысловых, так и геометрических является та, в которой находится фигура Святого. [19]

Русская икона тесно связана с византийским искусством. С конца X века русская земля стала принимать образцы византийской иконописи, которые не только служили объектом поклонения, но и стали источником вдохновения. Однако это не означает, что русская иконопись являлась просто копией византийского искусства. С XII века начался процесс эмансипации, когда русская икона постепенно приобретала собственные особенности. Со временем эти уникальные черты стали выражать национальную специфику и стали прочно укореняться. Однако определить точные хронологические рамки этого процесса крайне затруднительно.

Первые византийские иконы, безусловно, послужили первоначальными образцами для русских мастеров. Однако довольно в скором времени, несмотря на соблюдение общепринятой иконографии и церковных канонов, русская живописная школа стала в значительной мере отличаться от иконописи Византийской, создавая более яркие и теплые образы святых.

На Русь иконы пришли со сформировавшейся догматической основой и духовным содержанием, канонами византийского художественного письма. [42] Согласно предписаниям византийской церкви икона не может быть результатом

личного религиозного взгляда художника и его воображения. Каждая деталь на иконе должна быть обоснована священным писанием, преданиями и официально одобренными источниками церкви. Для руководства иконописцами существует иконописный образец (подлинник), который схематично передает неизменную сущность каждой композиции. Византийская икона была первоначальным образцом [30], затем в XVI веке появился первый русский образец — Софийский, а позднее, в XVII веке — Строгановский и Сийский. [36]

В русском варианте иконописного подлинника определялась не только схема, по которой должны создаваться иконы, но и были подробно описаны жития святых, исторические события, и, что самое важное, указаны атрибуты каждого святого. [23] Великомученики часто изображены на иконах с крестом в руке или с предметом своего мученичества. Помимо определенных атрибутов символом может также служить цвет — красный цвет одеяния объединяет абсолютно всех святых, пострадавших за веру во Христа. Например, врач и святой Великомученик Пантелеимон в одной руке держит ларец с лекарствами, а в другой может находиться как мерная ложка, так и мученический крест. [36]

Все святые, как правило, изображаются с бородами. Исключению подлежат образы ангелов и тех великомучеников, которые скончались в юном возрасте (Святой Георгий Победоносец, Святой Димитрий Солунский и Святой Князь Глеб, а также Святой Иоанн Богослов и тд.).

В первые века христианства развивались различные вариации культа отдельных мучеников, что делает строгую классификацию в этот период невозможной. Однако, главной характеристикой мученика была его непоколебимая стойкость перед лицом смерти. [1]

Расцвет русской иконописи приходится на середину XIV века с концом татаро-монгольского нашествия, а вместе с тем и возвышенные, самоотверженные образы святых. Укоренился излюбленный образ мученика-воина, объединяющие верующий православный народ ради борьбы с врагом. Иконы стали носить практически утопически и непостижимо прекрасный характер. [5]

Подобные образы великомучеников можно определить в особую, отдельную категорию. Многие атрибуты и символы, используемые в иконописании святых воинов, совпадают с изображением великомучеников, которые не были связаны с военной службой. Примером таких атрибутов может служить красный цвет одежды или мученический крест. В связи с этим, важным критерием различия между "мучениками" и "воинами-мучениками" может быть их причастность к военным событиям и присутствие военной атрибутики, помимо общей. Однако стоит отметить, что не всегда святые воины имели военное прошлое.

В православном месяцеслове имеется одиннадцать святых, носящих титул "великомученики". Изначально это понятие появилось в раннем христианском периоде, чтобы обозначить святых, которые претерпели суровые страдания и были особо почтены церковью. В качестве великомучеников упоминаются Феодор Стратилат и Феодор Тирон, Георгий Победоносец, Димитрий Солунский, Мина Египетский, Никита, Артемий Антиохийский, Евстафий Плакида, Прокопий, Меркурий и Иаков Персянин. Византийская аристократия особенно чтит Феодора Стратилата и Феодора Тириона, а в Древней Руси наиболее популярными являются образы Георгия и Димитрия. [43] История русского святого воинства берет свое начало с момента крещения Руси. С тех пор на Руси стали формироваться особые священные воинские традиции и почитание тех великомучеников, которые были непосредственно связаны с воинской службой. Перед каждым походом русская рать сходилась в храм, где воины исповедовались и принимали святое причастие. Перед каждым сражением совершались молебны, а в бою русские войска шли под знаменем, изображавшим Спасителя. [23]

Однако если обратиться к первым векам существования христианства, то еще не было особого поклонения тем мученикам, которых позже определили как святых воинов; элементы их культа возникли позже. В православном месяцеслове, среди чинов святости не упоминается отдельный чин "воин". Святые, славившиеся своим воинским служением, обычно относятся

непосредственно к мученикам в иерархической структуре, обозначая их прежде всего как праведников, а не воинов.

Во времена Византийской империи повествования о святых воинах дополнялись сообщениями о их помощи в сражениях и осадах христианских городов. Главным оружием этих воинов был священный крест, являющийся их иконографическим атрибутом. Поэтому во многих древних памятниках святые воины изображены в хитоне и плаще, но без видимого оружия. Плащ, который назывался также хламидой, часто имел широкую полосу, известную как тавлион, что свидетельствовало о высоком положении в обществе, обычно нахождении на императорской службе. Таким образом святых воинов изображали в деисусном ряду иконостаса, сохраняя иконографическую традицию. Этот образ также воспроизводился в последующие века, рядом с изображениями святых воинов в доспехах. [43]

Одни из первых мучеников на Руси — братья Борис и Глеб, образы которых концу XII - началу XIII веков начинают сходиться с воинским образом, и это отражается в их включении в состав воинских рядов. Можно найти ряд параллелей между почитанием святых воинов и первых русских мучеников — обе группы мучеников почитались не только как личные покровители, но и как покровители всей княжеской династии, защищающие не только членов княжеской семьи, но и всю армию в походах, возглавляемых князем. [1] Появление подобных образов было закономерностью и имело прямое отношение к народной жизни того времени. Образы мучеников Бориса и Глеба являлись тогда предупреждением князей отказаться от междоусобиц, от которых страдала вся Русь. [5]

Множество святых, подвижников, мучеников и угодников из греческой церкви, которых русская православная церковь чествовала, стали настолько близки к русскому народу, что приобрели национальные черты наравне со своими отечественными святыми. Русские легенды дополняли их Жития, русские песнопения сочинялись в их славу, а также их имена, во многом, адаптировались на русский манер. [52]

Святой Великомученик Георгий был римским воином, который стал покровителем русских войск и эмблемой мощи Российской империи. Его изображение в военных доспехах, верхом на белом коне и убивающим копьем дракона, занимает центральное место на российском гербе. Для народа он всегда был «Егорием» – храбрым воином и защитником. Про него распевали духовные стихи, описывая его как «родившегося Егория по колено в серебре, с локтями в золоте и с жемчужной головой». [20] Князем Ярославом Мудрым был возведен один из первых храмов, посвященных святому Георгию. День освящения этого храма, 26 ноября, стал значимым народным праздником, который получил название "Осенний Юрьев день" и отмечался во всей Руси. [43] В деревнях в день его праздника, 23 апреля, выгоняли стада на пастбище впервые в этом году, ведь храбрый Егорий был защитником не только людей, но и животных. В деисусном чине Георгий предстает без воинских доспехов; аналогично другим святым великомученикам, его одежда состоит из хитона и плаща, обычно киноварного цвета. Среди всех изображений великомученика Георгия, пожалуй, самым распространенным на Руси является изображение Чуда Георгия о Змие. [20]

В древних иконописных свидетельствах святого Георгия главным образом изображали в роли воина-мученика с крестом в одной из рук. Но начиная с XI века иконография этого святого постепенно развивалась и преобразовывалась, придя к многообразию воинского снаряжения на иконе. Особое распространение житийные образы святого Георгия получили в XVI веке. [43]

Великомученик Димитрий Солунский занимал должность проконсула во времена Римской империи. Его имя было широко известно в древней Руси еще задолго до принятия христианства. Храмы, посвященные этому святому, и его изображения встречались почти так же часто, как и великомученика Георгия. Иконография этого святого тесно связана с главным центром его поклонения – греческим городом Фессалониками. [43] В России Димитрий Солунский считался покровителем воинов и небесным покровителем князя Дмитрия Донского. Иконографическому изображению Димитрия Солунского присущ

прежде всего образ воина в полном обмундировании с копьем и щитом, а также алый плащ. [20]

Великомученик Димитрий традиционно изображается молодым безбородым юношей с кудрявыми или прямыми волосами. Однако, в некоторых произведениях можно встретить изображения святого с усами и небольшой бородкой. На иконах начала XVII века Димитрий изображается как воин, держащий меч в левой руке и мученический крест в правой. Широко известны на Руси также изображения великомученика Димитрия, который побеждает нечестивого царя Калояна.[43]

Также среди почитаемых воинов-великомучеников следует упомянуть Феодора Тирона и Феодора Стратилата. Изображения этих святых в иконографии имеют некоторые отличия, которые отразились в подлинных иконописных работах. Облику святого Феодора Тирона присущи темные короткие волосы, достаточно густые, а также небольшой заостренной бородой. Святой Феодор Стратилат обладает раздвоенной на кончике бородой и более пышными, иногда волнистыми волосами, которые закрывают верхние части ушей. У него обычно более круглое овальное лицо. В древнерусской иконописи и скульптуре известны и отдельные изображения этих великомучеников, и их совместные изображения.

Начиная с XVI-XVII веков, особенно широкую популярность получил мученик Иоанн Воин, однако изображения этого святого практически не сохранились в византийском искусстве, которые могли бы послужить подлинником.

В начале XXI века, с целью почитания новомучеников и исповедников, понесших мученическую кончину за веру во Христа в XX веке, была создана икона под названием "Собор новомучеников и исповедников российских XX века. Мастера иконописцы Свято-Тихоновского богословского института сделали большой вклад в ее создание. Это произведение искусства в дальнейшем стало отправной точкой для создания икон, посвященных всей многочисленной обителью новопрославленных из различных епархий.. Для достижения

поставленной цели в создании икон новомучеников и исповедников возникло множество трудностей. Одна из них заключается в необходимости придать образам икон духовности и внутреннего смысла, а также умением современных мастеров иконописания перенести их на практическое поле, избегая влияния фотографий. [37]

## 2.2. Сравнительный анализ монастырской и промысловой иконы “Святой Великомученик”

Характерная особенность древнерусской иконописи — это наличие как “господского”, так и низовых слоев. Существуют роскошные, утонченные и мастерски выполненные иконы, предназначенные для монастырей. И вместе с тем процветает иконопись мастеров — выходцев из крестьянской среды, чьи работы не отличаются замысловатостью, сложностью художественных приемов и использованием дорогих материалов. И, что самое удивительное, эти два диаметрально противоположных слоя объединены общей иконографией и общими почитаемыми святыми. Порой столичные мастера и ремесленники соревновались в работах на одну и ту же тему, используя одинаковые образцы и прописи. [5]

Начиная с XII века, каждый князь, владеющий определенной территорией после распада Киевской Руси, стремился возвести прекрасные храмы, а для них в свою очередь необходимы были иконы. Несмотря на географическую разветвленность, русская иконопись удивительным образом сохраняла свою идентичность благодаря обучению у греческих художников, приезжавших на русские земли, ввозимым иконам из Византии, которые служили образцами для копирования, а также благодаря ведущей роли Киева, на культуру которого продолжали ориентироваться вся остальная Русь. [19]

Икона удивительным образом может быть одновременно и неотъемлемой частью внутреннего убранства церкви, и предметом культа, существующий вне стен храма, в отличие от иных форм искусства в православии. Она может занимать свое место в доме или использоваться в крестных ходах.

Одно из самых важных правил в процессе создания иконы — строгое соблюдение канона и последовательность технологий.

Для деревянного щита могут быть использованы различные породы дерева (в России чаще всего применялись липа, сосна, береза или ель). Поверх подготовленной доски накладывается паволока, а затем послойно наносится

левкасный грунт. В росписи лика особое внимание уделяется светлым пятнам. Завершается работа росписью одеяний, волос и других деталей. Изображение покрывается натуральной олифой, которая служит для защиты иконы от внешних воздействий. [53]

Икона, находящаяся в храме (монастыре), служит особым символическим значением. Она изображает образ конкретного святого или праздник, в честь которого освящен престол храма. Храмовая икона может быть размещена как в составе иконостаса, так и отдельно, и внутри храма может быть несколько икон, посвященных одному святому или празднику. В большинстве случаев храмовая икона сложнее по композиции и крупнее по размеру, чем ремесленная икона. Для ее создания используются более дорогие и редкие пигменты, позолота. [2]

В истории иконописания местоположение икон в храме играло значительную роль. Самые значимые изображения святых помещались рядом с алтарем, который был доступен только для священников, а также на алтарной перегородке, которая отделяла алтарь от области остальной церкви, предназначенная для прихожан. Кроме того, иконы могли быть закреплены на стенах с учетом фресковой живописи. Кроме стен, иконы могли также размещаться на поддерживающих столбах, если они были наличными, а не сделаны из мраморных колонн.

Храмовая икона, в качестве культового предмета, выполняет несколько важных функций. Во-первых, она служит репрезентативным выражением, создавая зрительную "опору" для легкого общения верующих с святым лицом, перед которым они молятся. Во-вторых, она является источником познания, воплощая богословские идеи и понятия путем использования живописных средств. Она также сохраняет в себе ценную информацию о церковных преданиях, историческом и церковном прошлом. Роль храмовых икон превышает их культовое предназначение — они отражают эстетический опыт народа и являются одним из главных средств в художественном познании мира.

Новгородская школа иконописи — одна из старейших, существовавшая уже в киевский период. В отдельных памятниках новгородской иконописи

прослеживаются влияния византийского искусства, что говорит о широких художественных связях Новгорода. Для этой школы характерен тип неподвижно стоящего святого с крупными чертами лица и широко раскрытыми глазами, смягчение византийской строгости, большая композиционная свобода, эмоциональность образа. Для новгородских икон были не характерными именно догматические изображения в образах святых, контрастное сочетание красного цвета и зеленого, а также оттенки синего. [34]

Псковская школа иконописи домонгольского периода, находясь в подчинении Новгорода, не имела самобытной иконописной культуры. Независимость стала проявляться лишь со второй половины XIII века. Все памятники данной школы выполнены в крайне экспрессивной манере с применением ярких контрастов: сочетание синего и красного. Лики темные, с “неспокойным” выражением. [34]

Тверская школа иконописи сложилась к середине XIII века. Для икон и миниатюр тверской школы характерны суровая выразительность образов, напряженность и экспрессия цветовых отношений, подчеркнутая линейность письма. В XIV в. большое распространение получает житийная икона. Примечательна при написании ликов введение большого количества белил, которые являлись символом святости и вечности в изображении великомучеников. Это символ света, как бы исходящий от самого изображения. [36]

Начало ярославской школы иконописи считается конец XI века. Памятники данной школы отличаются внутренней динамикой, часто присутствует охра. Пробела кладутся в небольших количествах. [34]

Помимо монастырской, в эпоху феодальной раздробленности расцвело народно-ремесленное искусство иконописи, которое представляло собой значительную часть общественного духовного наследия. Массовое производство и распространение этих икон стали неотъемлемым элементом народного религиозного культа. [34]

Иконопись, вопреки общепринятому мнению, расцветала не только в крупных городах и в пределах монастырей, но и в деревнях и селах. И не только потому, что был высокий спрос на иконы и их производство было доступным для мастеров всех уровней мастерства. Изначально, искусство иконописи было неотъемлемой частью культуры средневековой Руси и имело свои уникальные эстетические нормы. Уже в древнерусской живописи были обнаружены памятники с простым и архаическим, почти не подверженным времени стилем. Они были олицетворением особенных традиций, просуществовавших в течение долгого времени в народных слоях. Идентификация подобных икон сложна, а методы иконографического или формально-стилистического анализа не в полной мере раскрывают всей их глубинной сущности. [34]

Ранее считалось, что обращение к народному искусству обусловлено так называемой “национальной гордостью”, рассматривалась как культура неразвитых, аграрных народов и сообществ. Это положение вещей изрядно затрудняло определение понятие “народное искусство”, его ценности и занимаемого места в общей культуре страны. [49]

Часто народное искусство в различных источниках подвергается такому же анализу по тем же критериям, что и искусство профессиональных художественных и иконописных школ, или вовсе игнорируется и не рассматривается как самостоятельная отрасль искусства в историческом контексте. Исходя из этого понятие “народное искусство” остается довольно узким, не охватывающим в полной мере исследуемый предмет. Таким образом это понятие было сведено к нескольким положениям, основанных на методологическом способе познания, а не терминологическом.

Самая распространенная точка зрения на народную иконопись связана с трудами Василия Сергеевича Воронова — одного из ключевого в российской истории исследователя глубинного творчества. Это определение такого искусства как “ручного” и “домашнего” производства или промышленности, основанного на натуральном хозяйстве и традиционных ценностях, издревле укоренившихся в обществе. [22]

Однако сложность состояла в том, что крестьянское искусство, в частности иконописание, получало оценку с точки зрения станковой светской живописи, скульптуры и декоративно-прикладного творчества. Это было фундаментальной ошибкой, так как народное искусство как явление не может быть подобно ни процессу развития живописных тенденций, ни отдельного индивидуального творчества.

Итак, народное искусство — это целостная система, существующая как неотъемлемая часть национальной и мировой культуры, но регулируемая на внутреннем уровне законами традиций и коллективного хозяйства. Это особое восприятие творца, чьи взгляды неотрывно связаны с родовым сознанием и целостным восприятием мира.

С начала второй половины XVI века произошли два важных события, которые оказали существенное влияние на религиозность народа. Во-первых, официальная православная и католическая церкви начали активно укреплять свое влияние. А во-вторых, произошло значительное расширение и развитие сферы массового религиозного искусства — обмирщение. Ранее существовавшая единая религиозная художественная культура постепенно стала распадаться на две сферы: официальную и массовую низовую. Этот процесс был вызван общим угасанием религиозности, усилением народных тенденций в социальной, политической и культурной жизни общества.. Все это стало идеологическим основанием для возрождения и процветания низовых форм религиозного искусства. [45]

В широком понятии народное искусство — творчество, воспроизводимое широкими крестьянскими массами. В первую очередь это касается промысловой деятельности, в которой мастера придерживались не только традиционных и консервативных художественных приемов, но и различных форм ручного труда.

Под общепринятым определением народного искусства, в его более узком, этнографическом контексте, подразумевается передача традиционных форм искусства, которые являются устными, словесно-песенными, а также изобразительными. [12]

Поэтому можно использовать термин "ремесленно-промысловая икона" в отношении определенных групп икон позднего времени, отмечая их связь с крестьянской жизнью и спецификой народных художественных промыслов. Эти памятники могут быть отнесены к особому слою иконописи, находящемуся на границе между фольклором и "высокопрофессиональным" искусством. [34]

Маленькая ремесленная семейная мастерская, в которой трудится одна семья или мастер работает с подмастерьем и одним-двумя учениками — традиционная организационная микроструктура иконного промысла. [45]

Ремесленные иконы писались в деревянных избах, где мастерство передавалось от отца к сыну путем посадничества.

Ремесло — это ручное производство, основанное на личном умении мастера. И ремесленные иконы, как правило, создавались для личного почитания или по заказу односельчан. [34]

В определенной мере народные иконописцы формируют свое видение иконографии — развитие своего определенного набора святых и композиций, которые могли намеренно упрощаться для более доступного восприятия неискушенного сельского зрителя. Особое значение имеет изображение "Воскресение Христово с праздниками", нередко занимающий место в так называемом красном углу почти в каждой избе. Также часто изображался святой Николай, который иногда замещал изображение Христа. [12]

Эти сюжеты и святые известны всем. Они обязательны для икон различного стиля и географического происхождения. Внутри группы есть иконы с некоторыми индивидуальными особенностями. Это заметно в случае иконографии, связанной с холуйской традицией. Эти иконы, изображающие святых, отличаются богатым декором, который передает роскошь дорогих тканей и украшенных барочными завитками листьев акантов, что их делает особо примечательными по сравнению с иными ремесленными иконами. В этой группе преобладают полуфигурные изображения Богоматери, Христа и некоторых святых. [26]

В своих выдающихся произведениях народная икона является не менее ценной с точки зрения искусства, чем профессиональная монастырская икона, выполненная в одном из общепринятых стилей или в манере определенной иконописной школы. Главная особенность полупрофессионального и народного иконописания века заключалась в стилистическом консерватизме: как правило, применялся и в дальнейшем воспроизводился достаточно узкий набор приемов, единожды освоенный иконописцем-ремесленником. Некоторые сдвиги в стилистике написания икон могли происходить лишь со сменой поколений, что приводило запоздалому восприятию новых тенденций в искусстве. Таким образом, переход к реалистическому изображению лиц на иконах российской глубинки произошел только в первой половине XVIII века, когда иконостасная мастерская оружейной палаты, породившая этот стиль, уже не существовала. Однако, если какое-то нововведение было освоено народом, оно приобретало серьезное значение и сохранялось на протяжении долгого времени: реалистической манере изображения лиц художники народных икон принадлежали остаток их полноценной жизни. Одновременно с этим, в сельской иконописи сохранялся и более ранний стиль письма, связанный с художественными принципами первой половины XVII века. [24]

Нередко говорится о непосредственности и наивности народного искусства, о его архаичных устоях на фоне иных видов искусства. Эти утверждения, определенно, в какой-то степени правильны, однако они не имеют под собой ключевой философской базы. Народные явления нуждаются в изучении с точки зрения онтологического аспекта, который состоит в том, что такое искусство — не зеркальное отображение окружающего мира и не попытка его скопировать. Народное искусство — это само бытие, воспроизведение действительности. В этой системе не может существовать проблем отношений между первообразом и образом. [12]

Это родовая квинтэссенция в искусстве, “фольклорный реализм”.

Часто художники специально усиливали формальные признаки реалистического стиля. Их иконы оживлялись темными тональностями и

короткими, выразительными светлыми пятнами. При этом форма изображения создавалась с использованием совершенно других, неспецифичных для академического искусства, правил — это особое внимание к изображению ресничек и выделение броским алым цветом слезников при написании ликов. [24]

Не имея доступа к дорогим пигментам, народные мастера использовали более дешевые аналоги профессиональной палитры. При возможности изумрудную краску заменяли на зеленые глины, киноварь имитировали суриком. Основой служили охры различных оттенков. [24]

В народном искусстве творчество присутствует даже тогда, когда оно повторяет образец. Народный мастер импровизирует, позволяет в иконе выражаться своим внутренним ощущениям и интерпретировать устоявшиеся мотивы по-своему, чего профессионал ни в коем случае не может себе позволить. Творческие принципы ремесла и профессионализма имеют в основе своей разные, диаметрально противоположные критерии. Искусство, близкое к народу, массовости — это всегда утверждение эмоциональной связи между изображаемым образом святого и зрителем — простым верующим человеком. [12]

Между тем уже к середине XIX века эта ремесленная структура подверглась серьезным изменениям: именно тогда традиционная корпоративность труда стала существовать параллельно с сельским промышленным предприятием. К концу XIX века на таких предприятиях уже трудятся не члены семьи, а по несколько десятков нанятых рабочих. В терминологии иконников эти мастерские получили характерные названия «фабрик», по аналогии с городской промышленностью. [45]

В Петербурге, пожалуй, самой известной считалась мастерская Макара Самсоновича Пешехонова, а в Москве - Василия Павловича Гурьянова, семья Чириковых, Николая Михайловича Сафонова и многие другие. Судя по воспоминаниям мстерского иконописца и художника-реставратора монументальной и станковой живописи Павла Ивановича Юкина, в своем

большинстве они представляли собой довольно крупные учреждения: в 1904 году в мастерской братьев Чириковых в Москве работало до сорока человек с различной специализацией от подмастерьев до профессиональных позолотчиков. Наряду с известными мастерскими развивались и более простые сельские фабрики. В основном они выпускали дешевые и непрофессиональные иконы для простых неискующих людей. В последней четверти XIX века к ним относилась, например, холуйская мастерская Шахова и заведение Мумрикова. [45]

Такое массовое производство способствовало развитию смежных ремесленных направлений, эволюции иконописного дела даже в самых отдаленных уголках страны и укоренении характерных для низовой культуры свои особенных черт. [48]

Конец ремесленной культуры пришелся на XIX век с изменением предпочтений заказчика и новыми требованиями с учетом современных тенденций художественного процесса в иконе. [24]

## ГЛАВА 3. ПРОЦЕСС РЕСТАВРАЦИИ ИКОНЫ “СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИК”

### 3.1. Методика укрепления, консервации и реставрации деревянной основы

Икона “Святой Великомученик” поступила из частной коллекции города Санкт-Петербург. Присутствуют следы предшествующей реставрации памятника — были частично восполнены утраты тыльной стороны иконы при помощи опилок, а основа подвергалась обработке эфирным лавандовым маслом в целях профилактики заражений вредоносными насекомыми. По фону иконы присутствует плотная поздняя запись зеленого оттенка, перекрывающая авторскую живопись, а также поновлен лик.

В ходе предварительных визуальных исследований обнаружена надпись на тыльной стороне иконы: “Трутнев 1848”. Исходя из этого, можно предположить, что автором иконы является Иван Петрович Трутнев — русский живописец, который обучался в Строгановской рисовальной школе в период с 1848 по 1851 год, и, вероятно, данная икона могла быть написана им в момент обучения. Однако иных атрибуционных подписей в ходе изысканий и анализа других работ художника, которые могли бы помочь установить более точную информацию о бытовании реставрируемого объекта, обнаружено не было.

Также в процессе физико-оптического исследования при помощи микроскопа удалось под слоем записей рассмотреть подпись над фигурой святого и установить, что данная икона посвящена Святому Великомученику, однако конкретное имя назвать невозможно ввиду сильного, невосстанавливаемого повреждения второй части надписи.

На момент поступления иконы в мастерскую зафиксированы утраты основы (ожоги, многочисленные следы жизнедеятельности жука-точильщика), поздние, неравномерные неоригинальные записи, грунтовый кракелюр по всей поверхности лицевой стороны, потертости и утраты красочного слоя.

Исходя из вышеперечисленного были утверждены консервационные и реставрационные мероприятия.

Первый этап в работе над восстановлением иконы состоит из профилактической заклейки, восполнении утрат основы, удалении поверхностных загрязнений, очистки ожогов, восполнении утрат грунта.

Любые реставрационные работы начинаются с укрепления красочного слоя с грунтом для придания произведению прочности во время проведения различных операций. Это может быть профилактическая заклейка, закрытая или открытая распарка в зависимости от состояния красочного слоя и грунта.

Для иконы “Святой Великомученик” выбран профилактическая заклейка. Для успешной реализации данной методики необходимо соблюдение определенных правил. В первую очередь — это грамотный подбор материалов. Для профилактической заклейки применяется микалентная и папиросная бумага, которые легко пропускают сквозь себя жидкость и не способствуют сильному натяжению, в отличие от иных видов бумаги.

Была выбрана папиросная бумага, в состав которой входят клеящее вещество и волокна льна, благодаря чему при взаимодействии с раствором, наносимым на поверхность лицевой стороны иконы, она легко растягивается вширь и дает усадку при высыхании. Для проведения укрепления лист папиросной бумаги, в зависимости от размера реставрируемого объекта, рвется на небольшие равномерные квадраты (прямоугольники). Использование ножниц нежелательно, так как в таком случае при наложении бумажных заготовок могут возникнуть полосы на местах стыков, где происходит большая усадка. [50]

Также для укрепления важен клеевой раствор, наносимый на живопись. Наиболее традиционными и распространенными являются глютиновые клеи — природные адгезивы. К данной категории относят осетровый, мездровый, костный клеи. В практике консервации и реставрации станковой живописи наиболее используемым является осетровый клеи, получаемый из плавательный пузырей рыб из семейства осетровых, реже — мездровый. Если применять

искусственные клеи, то при дальнейшем утоньшении лакового слоя или раскрытия от поздних записей адгезионный слой растворится. [27]

Для проведения профилактического укрепления на иконе “Святой Великомученик” по всей поверхности лицевой стороны мягкой кистью нанесен клей, смешанный с медом в пропорции 1:1 в 6% концентрации. Поверх, ровно порванная на небольшие квадраты, наложена папиросная бумага. Каждый отдельно укрепляемый участок необходимо прогреть и подсушить теплым утюгом (не более 60 градусов Цельсия) через слой газетной бумаги, следя за тем, чтобы не возникло неровностей или пузырей воздуха, которые могут возникнуть под заклежкой. Таким образом будут выровнены не критичные деформации, уложен кракелюр красочного слоя и укреплена связь грунта с деревянной основой. Не стоит допускать пересушивания клеевого состава. Далее накладывается пресс при помощи мешочков с песком, размером примерно 10x10 см., вес которых равномерно распределяется даже с учетом возможных искривлений и деформаций основы иконы. В таком положении укрепленную икону оставляют на несколько суток до полного высыхания, после чего можно приступать к дальнейшим этапам реставрации. [40]

Следующий шаг — очистка тыльной стороны и торцов иконы от пылевых загрязнений механическим путем и обезжиривание в местах утрат основы перед проведением восполнений.

Восполнение утрат основы — наиболее сложный этап и долгий процесс, который сочетает в себе и художественный, и технические цели. На данном этапе одновременно восстанавливается эстетический вид иконы и прочность в древесной структуре основы. [10]

Данный этап состоит из восстановления целостности деревянной основы путем заделки ходов, проделанных жуком-точильщиком, восстановлению более крупных участков утрат и напитки доски раствором синтетического клея для профилактики возможных биологических рецидивов.

Целостной можно считать ту основу, у которой отсутствуют нарушения в структуре древесины, из которых самые распространенные — расклеенные части щита иконы, утраченные шпонки и иные повреждения.

Для восполнения утрат основы с тыльной и лицевой стороны применяют 20% раствор синтетического клея ParaloidB72 в ксеоле и с древесными опилкам. Синтетические клеи, в отличие от клеев животного происхождения, не съедобны для вредоносных насекомых, что делает этот материал также хорошим профилактическим средством (однако данный клей не применим для восполнения утрат основы с лицевой стороны иконы). В качестве наполнителя лучше использовать опилки мелкой фракции, однако при крупных и глубоких утратах в нижние слои возможна закладка ваты из пеньки.

В местах ожогов полученная масса укладывалась тонкими слоями с просушиванием каждого в течение нескольких часов. При восполнении в местах выходов летных отверстий жуков-точильщиков опилки наносились при помощи стоматологического зонда и утрамбовывались в уровень с произведением. При высыхании икону не переворачивать лицевой стороной вверх. Если восполненные опилками места обладают рыхлой структурой или крошатся, то возможно увеличение концентрации клеевого раствора. Также желательно использовать опилки той же породы, из которой был изготовлен щит иконы.

После полного высыхания восполненные места при необходимости выравниваются медицинским брышистым скальпелем и шлифуются мелкой наждачной бумагой, а затем тонируются акварелью в основной цвет основы иконы. [40]

Далее удаляется профилактическая заклепка путем смачивания ее водой. Заклепка из бумаги аккуратно скатывается пальцами, остатки клея удаляются влажной греческой губкой и участок просушивается. Затем лицевая сторона очищается от поверхностных загрязнений при помощи 2-3% раствора детского мыла. На выбранном небольшом участке путем нанесения ватным тампоном раствора загрязнения удаляются, остатки мыла смываются чистым ватным тампоном, смоченным в воде.

Затем можно приступать к восполнению утрат основы с лицевой стороны. В данном случае технология восполнения будет отличаться от той, которая применялась для торцов и тыльной стороны, так как участки с сохранившейся живописью наиболее ответственны и уровень требований к реставрационным материалам намного выше.

Однако для профилактики повторного появления жука-точильщика в местах утрат основы можно выполнить напитку древесины 20% раствором Paraloid B72, применявшийся для восстановления тыльной стороны.

Для восполнения утрат основы с лицевой используется смесь мелких опилок с 8-10% водного раствора осетрового клея. Выбор данного клея обусловлен лучшей синергией с авторскими слоями, несмотря на его высокую подверженность возможным биологическим разрушениям. В остальном методика восполнения такая же, как и при работе с торцами и тыльной стороной иконы — полученная смесь наносится с помощью стоматологических зондов в места утрат, утрамбовывается в уровень основы произведения и оставляется до полного высыхания. Глубокие утрат в районе ожогов восстанавливаются послойно, с просушкой каждого слоя.

После восполнения утрат основы проводится восполнение утрат грунта.

Подводимый в места утрат реставрационный грунт должен быть по своим свойствам максимально близок к авторскому, так как в противном случае возможно плохое сцепление слоя с основанием и будущее его отслоение и растрескивание. Поэтому желателен предварительный химический анализ в специальных лабораториях для выяснения точного состава грунта иконы.

Как правило для реализации методик восполнения утрат грунта используется клеевой грунт на основе смеси 6% осетрового клея, пластифицированный медом в пропорции 1:1. Клеевая смесь подготавливается заранее, за сутки до приступления к реставрационным работам. В редких случаях применим желатин и столярный клей.

Основным наполнителем служит отмученный мел (без примесей).

Заранее подготовленный клеевой раствор разогревается на водяной бане до 30-50 градусов Цельсия, затем на ладони при помощи мастихина смешивается таким образом, чтобы полученный грунт обладал сметанообразной консистенцией. Тепло ладони не позволяет реставрационному грунту быстро высохнуть, и тем же мастихином грунт послойно распределяется в местах утрат.

После полного высыхания мастиковки выравниваются с помощью натуральной пробки с отшлифованной поверхностью, немного смоченной в воде. Излишки реставрационно грунта убираются с поверхности смоченным ватным тампоном.

### 3.2. Методика раскрытия живописи и восполнения утрат красочного слоя

Поздние записи — это слои красок, нанесенные поверх авторской живописи спустя некоторое время после написания иконы. Удаление их называют раскрытием живописи, для которого предварительно подробно изучается произведение и определяются слои оригинальной и поновленной живописи. [9]

Сначала определяется характер записи — стиль, колорит, применявшаяся краска. Записи бывают сплошными или частичными, в один слой или многослойные. Также важно выявить состояние сохранности нижележащего слоя, и вместе с тем необходимость в раскрытии. Проводится осмотр иконы при боковом освещении, при котором хорошо видны фактура и характер живописи, а также фотофиксация в ультрафиолетовом освещении, которая может помочь в определении конкретных поновленных участков. [50]

Для решения задачи по удалению поздних записей может не ограничиваться подбором какого-то одного растворителя из-за вероятного использования красок с разным составом при поновлении (например, большие временные промежутки между поновлениями). Подбор необходимых составов зависит от прочности пигмента и связующего. Также применяются разные подходы в зависимости от того, является ли характер живописи пастозным или это тонкая, лессировочная живопись для сохранения авторской манеры письма. [45]

Также при выборе растворителей учитывается общая сохранность произведения, так как невозможно избежать проникновения состава в авторский красочный слой. Необходимо применять индивидуальный подход к каждому конкретному реставрируемому объекту и подбирать только тот состав растворителя, который будет наиболее активно воздействовать на поздний неавторский слой живописи без причинения вреда раскрываемому слою, так как в случае использования слишком сильного растворителя возможны утраты оригинальной живописи. Неправильно подобранный раствор может

способствовать даже безвозвратной утрате целых фрагментов иконы. [45]

Поэтому, исходя из этого, для определения верной методики и растворителя выбирается неответственный участок иконы, на котором проводится проба растворителя. Как правило это крайний участок, не затрагивающий фигуру святого, длиной 2-3 см. и шириной 1 см. [50]

В процессе проведения расчисток необходимо следить за результатом воздействия растворителя на участок.

Для частичного удаления записи на иконе “Святой Великомученик” было проведено пробное удаление записей путём подбора растворителя от более слабого к наиболее сильному. Подбор начинался с чистого пинена, затем постепенно вводился спирт до необходимой концентрации состава. После того, как нужная смесь была подобрана (раствор спирта с пиненом в соотношении 1:6), выполнялось удаление записей на фоне иконы, оставляя контрольный участок. Действие растворителя нейтрализовалось путем притирания смоченным ватным тампоном раствора даммарного лака и пинена в соотношении 1:1.

Для раскрытия фигуры Святого был подобран раствор спирта с пиненом в соотношении 1:10.

После завершения мероприятия необходимо провести фотофиксацию с контрольным участком удаления записей в конце, после его удаления, а после вся поверхность произведения покрывается слоем реставрационного лака.

Покрытие производится составом даммарного лака с пиненом в соотношении 1:1 с помощью широкой флейцевой кисти. Флейц погружается в ёмкость с составом, излишки отжимаются. Хаотичными движениями лак распределяется по поверхности, а затем постепенно выравнивается, все меньше оказывая давление на кисть. Далее произведение должно просохнуть в горизонтальном положении не менее одних суток перед финальным этапом реставрации.

Завершающий этап восполнения утрат – тонирование, восстановление целостности изображения и его эстетического единства. [9, 10] Существует несколько подходов в восполнении утрат красочного слоя:

1. тонировки в пределах подведенного реставрационного грунта в нейтральный тон живописи ввиду крупных утрат красочного слоя;
2. проведение реконструкции при помощи имитации техники и стиля авторской живописи.

Все восполненные и восстановленные фрагменты должны быть отличимы от оригинальной живописи и немного холоднее и светлее по тону. [3] Места утрат ни в коем случае не должны восполняться путем подделывания оригинала. [50]

Как правило для восполнения красочного слоя выбирают профессиональную акварельную краску, отвечающую всем требованиям, предъявляемые к реставрационным материалам: [3]

1. Обратимость;
2. Прочность материала не превышает авторского;
3. Не искажает первоначального замысла художника.

Применение иных видов красок обсуждается коллективно, путем решения Реставрационного совета. [40]

Акварель — это водорастворимая краска, изготавливаемая из пигментов минерального и органического происхождения (синтетического — реже). В своем составе, помимо пигмента, она содержит природные растительные клеи, пластификаторы, антисептические средства. [50]

Среди пигментов предпочтение отдается наиболее светостойким, минимально изменяющие цвет и тон тонировок при дальнейшем бытовании памятника после реставрации, с учетом таблицы смесей и возможных химических реакций. [50]

Русская иконопись в своей основе использует довольно ограниченную по цветам палитру. Поэтому при реставрации икон чаще всего предпочтение

отдается охрам, марсам, землям, сиене натуральной, кобальту синему, сепии, английской красной. [50]

Тонировка проводится в пределах утерь авторского красочного слоя либо в местах подведения реставрационного грунта. Тонировки на стыке авторского красочного слоя и восстановленного в целях сокрытия неудачно подобранного тона запрещено, однако возможно тонирование в местах потертостей, доходящие вплоть до грунта и мешающие целостному восприятию произведения. [3]

Для максимальной эффективности следует учитывать следующие технические и оптические закономерности: [40]

1. Работа над тонировками проводится при дневном естественном свете, так как темное время суток в совокупности с лампами, имеющими уклон в более холодное или, наоборот, теплый свет, имеет свойство сильно искажать восприятие подбираемого цвета и тона;
2. Первый слой представляет собой заливку, которая не должна иметь ярко выраженную фактуру;
3. Помимо подбора акварельной краски также применяется медицинская бычья желчь, с помощью которой обрабатывается поверхность восполняемого участка для лучшего сцепления акварели с поверхностью иконы;
4. По тону восполняемый фрагмент должен быть немного холоднее и светлее основной живописи, но гармонично вписываться в общий колорит;
5. Краска не должна быть слишком жидкой. Излишки можно промакивать о небольшую тряпочку;
6. Стоит учитывать, что акварельная краска при высыхании, а также после покрытия лаком имеет свойство темнеть на несколько тонов. Помимо этого возможно помутнение тонировочных слоев при неверном подборе тона накладываемых поверх следующий слоев.
7. Процесс работы рекомендуется вести слева направа

Существуют различные виды приемом для восполнений утерт красочного слоя:

Один из приемов тонировок — легкого затемнение поверхности реставрационного грунта темной лессировкой. При нанесении последующий слоев восполняемый участок становится темнее и ярче. Однако не следует допускать, чтобы тонировка становилась темнее авторского слоя краски. [6]

Если пользоваться при восполнении красочного слоя только одной краской, то такая получится слишком темной и “плоской”, плохо гармонирующей с остальной живописью.

Использование белил должно быть крайне ограниченным, так как они придают тонировке матовый и глухой вид.

Также одним из распространенным приемом является тонирование пуантелью. Пуантель — это способ нанесения краски отдельными мазками-точками. Кончик кисти смачивается подготовленным колером и на тонируемую поверхность краска наносится так, чтобы каждая точка сливалась краями с другой. [50]

Тонирование вертикальной штриховкой — это нанесение вертикальных полусухих мазков (траттеджо).

Тонирование перекрестной штриховкой — метод, при котором линии пересекаются под прямым углом.

Тонирование заливками допустим только в местах небольших утрат при общей хорошей сохранности авторской живописи.

При наложении лессировок каждый последующий слой наносится только на подсохший, так как в сыром состоянии такая тонировка может размазаться и образовать грязные пятна.

Учитывая все перечисленные нюансы, при восполнение утрат красочного слоя на иконе “Святой Великомученик” была использована акварель и набор тонких кистей белка №00 и 0.

Восполняемый участок предварительно обрабатывался бычьей желчью.

Был выбран метод тонировок при помощи техники траттеджо.

Первый слой — заливки нейтральным тоном в пределах утрат. В последующие слоях для восполнения утрат использована техника траттеджо,

которая состоит из последовательно нанесенных вертикальных линий и которая хорошо вписывается в общий тон иконы.

После нанесения каждого слоя тонировки выполнялась его притирка составом даммарного лака с пиненом (1:1) для закрепления слоя и нанесения следующего.

После завершения восполнения утрат красочного слоя поверхность иконы покрывается финальным слоем лака.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования были определены методы энтомологических исследований, которые послужили фундаментом для создания наиболее эффективных мер по борьбе с насекомыми, являющимися основной угрозой для иконописных произведений, а также с помощью проведенного иконографического анализа были рассмотрены исторические концепции образа реставрируемой иконы. Особое внимание уделялось исследованию бытования образа Святого Великомученика в России и особенности его написания.

В ходе исследовательской работы были изучены не только способы превентивной и оперативной борьбы с факторами биологических повреждений, но и подобраны методики восстановления уже поврежденной деревянной основы иконы.

Комплекс мер, необходимых для консервации и реставрации, подбирался с учетом индивидуальных особенностей поступившей в мастерскую иконы. Перед началом консервационно-реставрационных мероприятий были проведены физико-оптические исследования, в ходе которых выяснилось, что икона “Святой Великомученик” уже была частично отреставрирована, а также обнаружены утраты основы в ходе жизнедеятельности жука-точильщика и плотная запись, перекрывавшая авторскую оригинальную живопись. Реставрируемый объект нуждался в консервации, восполнении утрат основы и грунта, а также удалении поздних записей и восполнении утрат красочного слоя.

Первый этап работы состоял из проведения профилактического укрепления красочного слоя и грунта, восполнении утрат основы при помощи раствора синтетического клея с древесными опилками с торцов и тыльной стороны иконы, восполнении утрат основы с лицевой стороны с помощью водного раствора осетрового клея и древесных опилок, удаление поверхностных загрязнений, подведение реставрационного грунта. Данные мероприятия были

направлены на сохранение и стабилизацию произведения искусства, предотвращение дальнейших разрушений.

На втором этапе поставлена задача по восстановлению эстетического восприятия памятника и его художественной ценности для дальнейшего бытования. Для этого было проведено частичное раскрытие нижележащей живописи от поздних записей и восполнение красочного слоя в пределах утрат и потертостей.

Цель выпускной квалификационной работы достигнута, все задачи выполнены в полном объеме.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айхлер Н.А., Художественные особенности и значение храмовой иконы в пространстве храма Вифлеемских Убиенных младенцев в г. Барнауле /«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – № 1. Часть 1 – 384 с.
2. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России. Л.: Художник РСФСР, 1989 г – 160 с.
3. Алешин А.Б. Этические аспекты реставрационной деятельности// Методологические проблемы охраны и реставрации музейных ценностей в СССР: Всесоюзная научная конференция музейных работников. М.: ВНИИР, 1987 – 22 с.
4. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись / М.В. Алпатов. — М.: Искусство, 1974. – 324 с.
5. Анисимов А. Раскрытие памятников древнерусской живописи. — «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете», т. XXX, вып. 3. Казань, 1920, – 359 с.
6. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации — М.: Искусство, 1963. – 625 с.
7. Бей-Биенко Г. Я. 1980. Общая энтомология: Учебник для университетов и сельхозвузов. 3-е изд., доп. М.: Высшая школа – 416 с.
8. Бобров Ю.Г. «Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия». Издательство: Эдсмит. Москва. 2004. – 344 с.
9. Бобров Ю.Г., Бобров Ф.Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва. 2008. – 113 с.
10. Борисов И.Б. Обработка дерева (Учебный курс), Ростов-на-Дону. Феникс. 1999. – 320 с.
11. Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства.

- Проблемы народного искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1982. – 215 с.
12. Голубинский Е.Е. История русской церкви. Т.2 (первая половина тома). – М.: 1911, – 841 с.
  13. Горин И.П. О принципах восстановления произведений древнерусской живописи. - М.: Искусство, №11, 1969. – 163 с.
  14. Грабарь, Игорь Эммануилович. О древнерусском искусстве [Текст] :Исследования, реставрация и охрана памятников / [Предисл. О. Подобедовой, с. 5-26] ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. - Москва : Наука, 1966. – 387 с.
  15. Гренберг Ю.И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи. – М.: Искусство, 1976. – 256 с.
  16. Грибы. Мир растений. Т. 2. / ред. Тахтаджян А. Л., ред. Горленко М. В. — М.: Просвещение, 1991.
  17. Дедик В. Н., Биологические вредители музейных художественных ценностей и борьба с ними, 1991 – 64 с.
  18. Евсеева Л., Комашко Н., Красилин М., Осташенко Е., История Иконописи. Истоки. Традиции. Современность, 2017 – 288 с.
  19. Еремина Т. Мир Русских Икон: История, предания. 2002 – 179 с.
  20. Зверев В.В. От поновлений к научной реставрации. – М.: ГосНИИР, 1999. – 99 с.
  21. Иконников В.С. Опыт русской историографии. Киев, 1892. Т. 1. Кн. 1 -2. 558 с.
  22. Ильина Т.В. История отечественного искусства. От Крещения Руси до начала третьего тысячелетия: учебник для академического бакалавриата. — 6-е изд., перераб. и доп. —М.: Издательство Юрайт, 2016. – 517 с.
  23. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века, 2006 – 340 с.
  24. Кондаков Н. П. Иконы / Н. П. Кондаков ; под ред. О. А. Дыдыкиной. - М. : ЗАО «БММ», 2009. – 256 с.
  25. Красилин М.М. Народные иконы: региональные особенности. – В кн.:

- Русское народное искусство. Сергиев Посад. Сб. ст. М., 1998 – 217 с.
26. Кудрявцев Е.В. Техника реставрации картин., М., 2002 – 226 с.
  27. Кузнецова И. Г., Романова Н. М., Обеспечение сохранности и безопасности музейных коллекций в выставочной практике - 2018. – 132 с.
  28. Кулиева А. Х. Ф. Медицинская энтомология, Учебник.- Баку, “Zərdabi LTD” ММС, 2016. – 170 с.
  29. Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971 – 408 с.
  30. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века — 155 с.
  31. Леонтьев Л. Л. Строение древесины. Учебное пособие по курсу: Древесиноведение с основами лесного товароведения. СПб.:СПбЛТА. 2002 – 351 с.
  32. Материалы для истории русского иконописания. Публикация Н. В. Покровского. — ВАИ, XVI, 1904, с. 115–118 (о починках икон по указанию иконописного подлинника XVII века).
  33. Михеев В. Л., Регинская Н. В., Савельева Ю. С. Экспертиза и реставрация народных икон: Учебное пособие для вузов. – СПб.: ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет», 2017 – 19 с.
  34. Палий В. Ф. Об определении обилия в фаунистических исследованиях. Сборник энтомологических работ, 1965 – 121 с.
  35. Платонов О. А. Русская икона и религиозная живопись. М.: Институт русской цивилизации, 2011 – 880 с.
  36. Платонов О. А., Очерки русской иконы от крещения Руси до наших дней, 2011 – 592 с.
  37. Потапов М. Б., Кузнецова Н. А. Методы исследования сообществ микроартропод, 2011 – 84 с.
  38. Проворова И. Н. Музейная энтомология Музеи как среда обитания насекомых. Видовое разнообразие, 2022 – 150 с.
  39. Реставрация Икон. Методические рекомендации. Под ред. Наумовой М. В. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им.

- академика И. Э. Грабаря. М., 1993 – 250 с.
40. Реставрация памятников истории и искусства в России в XIX –XX веках. История, проблемы. Учебное пособие [Текст] – м.: Академический проект: Альма матер, 2008. – 604 с.
  41. Салтыков А. А. О пространственных отношениях в византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. – 411 с.
  42. Святое воинство. Памятники XIII — начала XX века из собрания Музея имени Андрея Рублева: [Каталог выставки] / ЕМИИ, ЦМиАР. — Екатеринбург, 2011. – 29 с.
  43. Сергеев Ю.П. «Секреты иконописного мастерства». М.: Юный художник. 2000г.
  44. Степанова Ю.В. Основы реставрации. Тверь. 2018. – 9 с.
  45. Тарасов О. Ю., Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России – 498 с.
  46. Тоскина И. Н., Проворова И. Н. Насекомые в музеях (Биология. Профилактика заражения. Меры борьбы). М.: Т-во науч. изданий КМК, 2007 – 220 с.
  47. Трофимов Д. Как работали артели иконописцев на Руси? Журнал №:11 Ноябрь 2019 (199) М.: Издательский Дом Фома 2019г. – 140 с.
  48. Успенский Б. А. Раскол и культурный конфликт XVII века, Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис. 1994. – 340 с.
  49. Филатов В. В. Реставрация станковой темперной живописи. – М.: Изобразительное искусство. 1986 – 160 с.
  50. Филлипов А. Е. Росписи раннехристианских склепов херсонесатаврического: интерпретация и реконструкция (на примере уваровского склепа)// Искусство христианского мира Вып. № 8. М.: ПСТБИ 2004. – 235 с.
  51. Цуриков М. Н.О факторах, усложняющих определение степени редкости

- насекомых. Материалы регионального совещания «Проблемы ведения Красной книги», 2008 – 399 с.
52. Шеффер, Н. Русская православная икона. Вашингтон, 1967 – 226 с.
53. Юрьева Т.В. Православная картина мира: мировосприятие и художественный образ, Ярославль: ЯГПУ, 2008 – 169 с.
54. Walter Ch. The Warrior Saints, 2003. – 384 P.