



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

(бакалаврская работа)

На тему: «Предреставрационные исследования иконы XIX века «Ахтырская Богоматерь» Северных областей России»

Исполнитель: Постникова Варвара Ивановна

Руководитель: к. культурологии, доцент, Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой

к.пед.н., доцент,

Макухина Олена Владимировна

«04» июни 2024г.

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЕРЕВЕНСКОЙ ИКОНОПИСИ XIX ВЕКА	6
1.1. Иконография иконы «Ахтырская Богоматерь».....	6
1.2. Бытование списков иконы Ахтырской Богоматери в Северных областях России.....	12
ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЯ ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ.....	16
2.1. Выбор методов исследования, технологий и приемов при реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь».....	16
2.2. Предреставрационный анализ иконы «Ахтырская Богоматерь»	22
2.3. Выявленные проблемы и рекомендации для реставрации	27
2.4. Принцип организации реставрационных работ иконы «Ахтырская Богоматерь»	33
ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ «ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «АХТЫРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ».....	38
3.1. Выводы исследований	38
3.2. Применение выбранных методов восстановления	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	57
ПРИЛОЖЕНИЕ А Реставрационный паспорт	

ВВЕДЕНИЕ

Религиозное искусство, являлось важной частью русской культуры на протяжении веков. Иконы считаются священными объектами, способными передавать духовные ценности и вдохновлять верующих. Они служат объектом молитвенной практики, помогая людям находить духовную силу и утешение. Иконы являются центром общих молитвенных собраний или церемоний, способствуя единству и солидарности в верующем обществе. Они часто содержат библейские или духовные сюжеты, которые направлены на образование и передачу учения. Иконы могут служить визуальным средством для обучения и проповеди. Верующие могут прибегать к ним для поиска исцеления или защиты от болезней, бедствий или бед. Образы отражают и сохраняют духовное наследие, передавая традиции и историю через изображения и символику.

В настоящее время в рамках сохранения и передачи данных памятников возникла необходимость в защите предметов искусства от различных губительных факторов. Как мера по сохранению наследия выступают реставрационные исследования.

Актуальность темы заключается в необходимости сохранения культурного наследия. Реставрационные исследования позволяют открыть историю объекта, его состояние, используемые автором материалы, техники создания. Эти исследования помогают разработать наиболее подходящие методы реставрации, учитывая уникальные особенности каждого объекта и минимизируя возможные повреждения или изменения. Без проведения предварительного изучения произведения существует риск потери важных данных, которые могут привести к ошибкам в процессе восстановления объекта. Реставрационные исследования позволяют определить историческую и иконографическую ценность объекта, выявить его состояние и потенциальные проблемы, которые могут возникнуть во время реставрационных работ. Такие

исследования актуальны для обеспечения бережного отношения к духовным ценностям и их сохранности для будущих поколений.

Рассматривая реставрационные процессы, фиксируется состояние иконы до проведения реставрационных работ, это этап, который включает в себя анализ материалов и техник, использованных при создании иконы, ее текущего состояния, возможных повреждений, а также истории предыдущих реставраций или вмешательств. Исследование реставрационных процессов предполагает изучение различных методов и техник анализа, применяемых в реставрационных работах. Устанавливаются этические аспекты реставрации и сохранения икон, важность сохранения исторической и духовной ценности памятника при проведении реставраций.

Цель данной работы – анализ реставрационных исследований, выявление их значения на примере реставрации иконы XIX века «Ахтырская Богоматерь» Северных областей России.

В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть методологию реставрационных исследований иконы «Ахтырская Богоматерь».
2. Определить этапы реставрационных исследований.
3. Провести реставрацию иконы.

Предметом исследования данной работы является реставрационные исследования, проводимые над памятниками.

Объектом исследования данной работы является икона XIX века «Ахтырская Богоматерь».

Выполнение этих задач в реставрационных исследованиях помогает не только сохранить историческое наследие и культурное значение памятников, но и обеспечивает правильное выполнение реставрационных работ без ущерба для оригинальности и ценности икон.

В ходе изучения данной темы была использована научная и учебно-методическая литература, статьи, и другие работы, охватывающие вопросы реставрации, иконописи.

Таким образом, благодаря раскрытию темы предреставрационных исследований на примере реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь» откроется важность предварительного изучения произведения перед проведением консервационно-реставрационных мероприятий. Данная дипломная работа откроет новый памятник для ознакомления, его историческую и иконографическую ценность, и тем самым внесет вклад в сохранение и передачу культурного наследия Северных областей России.

ГЛАВА 1. МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ДЕРЕВЕНСКОЙ ИКОНОПИСИ XIX ВЕКА

1.1 Иконография иконы «Ахтырская Богоматерь»

Икона «Ахтырская Богоматерь» попавшая в реставрационную мастерскую кафедры Реставрации живописи института «Полярная Академия» Российского государственного гидрометеорологического университета принадлежит к северной деревенской школе XVIII века и обладает иконографическими особенностями данного региона. Для них характерна интеграция народного искусства в византийские иконописные традиции. С принятием христианства на Руси в 988 году из Византии были привезены иконы и канон, который должен был строго соблюдаться. Несмотря на это, облик иконы преобразался, приобретал новые черты вплоть до 16 века [10, С. 356].

Наиболее интенсивно этот процесс протекал на Севере. Причин было несколько и одна из них это прерванные связи с Византией после XIII века, другая – удаленность иконописных центров от сел. основная роль в развитии искусства принадлежала на Севере не крупным городским центрам, а сельским художникам. Верующие сельчане, желали писать иконы, и невозможно было проконтролировать процесс работы. Как правило художники писали с попавших на руки образа и писали как умели, созданные ими иконы называют образа-примитивы. Здесь таится одна из непосредственных причин того, почему северное искусство обладает столь прочной связью с народным творчеством [64, С. 98–103].

По «Стоглаву» — сборнику постановлений церковного собора 1551 года, можно говорить о том, что в России широко распространялись народные примитивы. В нем есть требование, которое принуждает о написании икон опираясь только на «образ древних живописцев», и, одновременно, осуждается и ставится под запретом народное иконотворчество – «а которые иконники неучи, по се время писали не учася, самовольством и самоволкою, и не по

образцу, и те иконы променяли дешево простым людям поселяном, невежам, и тех положить в запрещение..» [5. С. 151-154].

У «северного письма» есть характерные черты, по которым можно отнести икону именно к этому региону. Самое основное, что дает возможность быстро определить стиль русского севера это народные упрощенные образы – примитивный реализм, простота замысла и его претворения как в графическом исполнении так и в выборе цветовой гаммы. Связь с местными символами, предметами декоративно-прикладного искусства – частью северного быта просматривается в орнаменте. Иконическое изображение отличается от образов других областей России графической выразительностью и лаконизмом. Лица святых изображаются согласно региональному крестьянскому типуажу. Надписи часто отражают местную разговорную речь.

Перечисленные особенности видны в устоявшихся художественных решениях, среди них – фигурная плоскостность, которая часто выражается в застывших позах, драпировки тканей изображаются с помощью прямых и угловатых линий, элементы второго плана и фона обретают упрощенные и преувеличенные формы.

Народный характер в северной иконе, дает о себе знать благодаря любви создателей образов к бытовым деталям: с вниманием и интересом пишутся различные животные – домашние и дикие, а также растительные элементы северной природы. Например, в одной из северных икон, как например, «Ветхозаветная Троица» на столе показана традиционная для северных регионов посуда и угощения [52. С. 251].

По сравнению с новгородской палитрой, цвет в северной иконе утрачивает яркость и звонкость, когда изначально она опиралась именно от нее. [64, С. 16]. С типичным интерьером деревянных церквей и с мягкими цветами северного пейзажа в колорите отлично сочетаются преобладающие мутные, несколько приглушенные тона. Тонким слоем ложатся едва ли не монохромные, бледные краски, можно видеть обнажившийся линейный каркас, среди пигментов преобладают белые, коричневые и водянисто-синие тона [39. С. 67–71]. Выбор

пигмента был обусловлен географическим расположением и доступностью материалов. Существует мнение, что колористика икон северных областей выглядит потускневшей из-за пигментов растительного происхождения. Образы, дошедшие до нас с XIX века, могли стать бледнее, чем возможно были. Все это из-за того, что на севере в большей степени краски получали из растений, которые относительно быстро теряют свою звонкость [28].

Традиции народного искусства русского севера всегда держались особенно крепко. Долгое время Север был более независим и смел в художественных решениях. На дальнейшее формирование черт иконографии северных деревенских икон, повлиял церковный раскол. Разделение русского православного общества на староверов и новоязычников коснулось, непосредственно, и иконописных традиций русского севера. Однако даже новоязычничества не смогли полностью оттеснить вековые традиции. В иконописи интеграция нововведений, последовавших после никоновской реформы 1653 года, в настоящее время можно отчетливо увидеть благодаря материалу девятнадцатого века [29, С. 230–240].

Иконы XIX века можно условно подразделить на три основные группы:

- Иконы, которые исполнялись в официальном церковном стиле, который на то время был академическим – превалировал в больших городах, а именно в церковных росписях и оформлении церквей;
- Иконы традиционного стиля, который в основном сохранялся среди староверов;
- Иконы, созданные благодаря массовому производству.

На русском севере преобладало христианское общество староверов, которые защищали иконописные каноны, берущие свое начало от Византии, и народные традиции в написании образов [34].

Иконография иконы «Ахтырская Богоматерь» исторически ведет свои истоки от образцов итало-греческого искусства. Это также позволяет отнести ее к северной староверческой иконе, поскольку староверы, ценили и старались сохранять каноны иконописи.

Божия Матерь традиционно изображается одетой в светло-синее одеяние с молитвенным жестом (сложенные вместе ладони рук), из очей Богородицы истекают слезы – всё это выражает невыразимую скорбь.

На изображении виден молитвенный жест.

Богоматерь изображена на иконе в молитве со сложенными на груди руками (есть и другие иконы того же типа с иным расположением рук), справа же от Девы Марии Её Сын Иисус Христос, который показан распятым на кресте. Фигура Христа и ее высота гораздо меньше высоты фигуры Богоматери, это значит, что в образе присутствует нехарактерная для византийской иконографии прямая перспектива, а не обратная [30. С. 217—218. — 752].

Есть объяснение этому живописному выражению Её Лица, дело в том, что оно отражало необычайный накал чувств скромного сердца от горя и боли у креста в молчаливом страдании [34].

В других вариантах иконы «Ахтырской Богоматери» Дева Мария может быть облачена в короне, с непокрытой головой и в мафории.

Иконография образа сложилась под влиянием ветхозаветных пророчеств о том, что Богородица задолго до Рождества Иисуса Христа знала о великих испытаниях, которые Ему предстоят. она жила всю свою жизнь зная об этом, но безропотно полагаясь на «Божию Волю».

Среди сравнительных примеров, которые позволяют соотнести икону Ахтырскую Богоматерь именно к северному письму можно привести в пример иконы «Святая великомученица Варвара» начала XX века и «Помощница в родах, икона Божией Матери» конца XIX века, видна схожесть в написании кистей рук и полей, в выборе оттенков краски, в общих пропорциях тела, трактовки драпировок. На иконе Святой Варвары тоже использовано так называемое «цветное серебро» (серебряный лист) на одежде и фоне, как на реставрируемой иконе. На одежде у Божией Матери на иконе «Помощница в родах» и «Ахтырская Богоматерь» есть узоры в виде точек - углублений. Можно привести в пример две иконы из деисусного ряда: «Пресвятая Богородица

Чиновная» и «Святой Иоанн Предтеча» XVIII века», «Спас Вседержитель XIX века».

Было выявлено, что существует два типа икон с иконографией подобной Ахтырской Богоматери, они носят название «Новокайдакская (Самарская)» Божия Матерь и «Плач при Кресте». При проведении визуального сравнительного анализа произведения установлено их детальное сходство – на всех образах Богородица, предстоит перед Крестом застыв в глубокой скорби и склонив голову, однако в иконографии есть отличия. Далее будут рассмотрены каждая из перечисленных икон. Метод исследования, включающий в себя рассмотрение иконографии и бытования икон позволит подробнее изучить реставрируемый памятник.

«Симеоново проречение» – так нередко называют икону «Плач при Кресте». Это связано со словами Симеона Богоприимца, который предрекал судьбу Иисуса Христа и обратился к Марии: «... и Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2, 35). На иконе изображается меч, направленный к сердцу Богородицы. Кроме креста представлены все прочие орудия страстей и предметы, который каким либо образом связаны с последними днями Христа – это игральные кости, которыми стражники бросали жребий, плеть, рука, ударившая Спасителя по ланите, гвозди и иногда лестница, использовавшаяся для поднятия Иисуса на Крест.

Столп, изображённый на иконе, перешел в христианскую иконографию из греко-римской мифологии, там он указывал на небожительность (на вершине столба часто находился Юпитер). В христианстве столп стал религиозным символом духовной твердости. На иконе Богоматери «Плач при кресте» на нем показан петух из евангельского повествования о троекратном отречении апостола Петра до того, как трижды пропел петух. Среди искусствоведов есть мнение, что первоначально на колонне изображался пеликан, как символ жертвенности [62, С. 36]. В эпоху Возрождения сюжет о пеликане был иллюстрацией концепции, в которой Кровь Иисуса Христа пролилась ради спасения человечества.

На иконе Новокайдакской (Самарской) на Кресте изображен распятым Сын Божией Матери. В этом образе тоже изображен меч, исходящий от Креста и направленный в Ее сердце, так символически изображается момент проникновения копья в тело Господа, по слову Священного Писания, это же оружие пронзило и сердце Богородицы (Лк. 2,35). Копие (согласно Евангелию от Иоанна) - одно из Орудий Страстей, пика, которую римский воин Лонгин вонзил в подреберье распятого Иисуса. За Крестом изображение Иерусалимского храма, куда принесли младенца Христа, чтобы представить перед Господом. В Иерусалимском храме Иисус учил народ, который толпами собирался слушать Его слово, в нем Иисус изгнал торгующих и о гибели именно этого храма говорил много раз. Впоследствии, после Вознесения Христова, здесь собирались ученики, каждый день бывая в храме [57, С. 10-11].

У ног распятого Христа - череп и кости первого человека, Адама, искупить которого, а в лице его и все человечество, пришел на землю Христос. Рядом камень Гроба запечатленного - пещеры в скале, в которой Христос был погребен после распятия и на третий день воскрес. С левой стороны от Божией Матери изображен столп, обвитый веревкой - это колонна бичевания, к которой был привязан Иисус перед распятием, а также копие, трость и терновый венец.

Рассмотрение иконографии и бытования каждой из перечисленных икон, а также другие исследования искусствоведов на данную тему, помогут наилучшим образом исследовать реставрируемую икону, было выявлено иконографическое родство. Среди исследователей на данный момент нет общего соглашения, как связаны иконографии Самарской и Ахтырской чудотворных икон, в большей степени это связано с тем, что история Самарской и Ахтырской Богоматери неизвестна до момента их явления в восемнадцатом веке. Более правдоподобным и аргументированным оказалось исследование, которое говорит о том, что «Плач при Кресте» был родоначальником Новокайдакской (Самарской) Божией Матери, а она в свою очередь – Ахтырской. Это можно объяснить следующим образом — по мере течения времени и перемещения образа в географическом плане, особенно после попадания в северные регионы России, он становился

визуально проще – чем новее икона тем проще графическое строение и само написание иконы, а также исчезло большинство символов. В некоторых редких случаях у иконы оставался только основной сюжет «Плача» Богоматери.

В этой части исследования было изучено развитие иконографии иконы «Ахтырская Богоматерь», а также северной деревенской иконописи, к которой она относится.

1.2 Бытование списков иконы Ахтырской Богоматери в Северных областях России

История обретения образа иконы относится к XVIII веку, он был явлен 2 июля 1739 года. Икона «Ахтырская Богоматерь» приобрела свое наименование благодаря тому, что явилась в Харьковской губернии (сейчас является частью Сумской области) в небольшом городке Ахтырка. Там стояла освященная в честь празднования Покрова Богородицы небольшая деревянная церковь, настоятелем которой был Данилов Василий (иереем Даниил – его имя службе). Во время того, как он ухаживал за участком вокруг своего дома, отец Василий внезапно увидел в высокой траве искрящуюся невиданным светом икону. Взяв ее в руки, узнал на ней образ Пресвятой Матери Девы Марии, находящейся в молитвенном молчании и скорби перед Распятием.

Имея в душе благоговейный страх иереем Даниил осенил себя крестом и отнес икону в дом, никому, не сказав о своей находке [32, С. 98-102].

После, отец Василий, опустившись на колени, долго и почтительно молился святой Деве, в благодарных светлых чувствах. В дальнейшее время священник обнаружил, что в помещении, где стояла икона, невозможно находиться одному, потому что на него нападал необъяснимый страх. Подозревая не лучшее состояние сохранности иконы причиной его волнения, отец Василий пожелал обновить живопись и отдал ее иконописцу Иоанну. Тот,

услышал таинственный голос, что велел отнести икону обратно в руки священника, и Иоанн смиренно послушался его [63].

В истории иконы удивительным моментом стало то, что спустя три года она начала сиять, свидетелем чего стал отец Василий. По его же словам образ снова проявлял свое сияние неоднократно.

В этот период Данилову Василию стали сниться видения, в одном из его сновидений, священнику было велено обмыть икону и покрыть тканью. Он сию минутно сделал то, что было указано после пробуждения. Вода, оставшаяся после обмывания иконы, была перелита в сосуд отцом Василием, он хотел с утра вылить её в реку. Спустя ночь, священнику явилась сама Богоматерь Мария, она поведала ему, что вода эта будет исцелять от лихорадки и выливать ее не стоит. Дочь отца Василия как раз болела лихорадкой, он скорее напоил ее этой водой после своего пробуждения, и она, чудесным образом исцелилась, как и обещала Божия Матерь. Священник начал давать эту воду и другим больным людям и они тоже были исцелены. Весть о новой чудотворной иконе быстро распространилась. В тысяча семьсот сорок третьем году было произведено расследование чудесных исцелений, все это происходило по благословению Молдавского митрополита Антония (Черновского; 1742–1748). После получения письменных подтверждений очевидцев было составлено донесение в Синод. По повелению императрицы Елизаветы Петровны от двадцать шестого ноября 1744 года было произведено новое изучение, а затем, в 1746 году, — еще одно, которое возглавили архиепископ Черниговский Амвросий (Дубневич; 1742–1750) и архимандрит Киево-Печерской Лавры Тимофей (Щербатский; а затем известный как митрополит Киевский).

В тысяча семьсот пятьдесят первом году Святейший Синод постановил почитать новоявленную Ахтырскую икону чудотворной. В городе Ахтырь был заложен святителем Белгородским Иоасафом величественный собор по проекту архитектора Растрелли. Императрица Елизавета Петровна внесла две тысячи рублей на строительство этого собора. В тысяча семьсот шестьдесят шестом году, по благословению епископа Белгородского Порфирия (Крайского; 1763–

1768 лет жизни), было установлено празднование в честь Ахтырской иконы – второго июля. В тысяча семьсот шестьдесят седьмом году собор был освящен в честь Покрова Пресвятой Богородицы. С тысяча восемьсот сорок четвертого года ежегодно, в субботу перед Днем Святой Троицы, чудотворная икона переносилась с торжественным ходом из собора в Ахтырский Троицкий монастырь. В Неделю Всех святых Ахтырская икона возвращалась в Покровский собор [69, С. 93].

По одному из преданий, эта икона была с Петром Великим в Полтавском походе в тысяча семьсот девятом году, следовательно, еще до своего вторичного чудесного явления. На иконе поясное изображение Богоматери, молитвенно сложившей руки на груди. Справа от Нее крест с распятым Иисусом Христом [70, С. 287].

В тысяча девятьсот третьем году во время отправления иконы Ахтырской Богоматери на реставрацию в Санкт-Петербург она была похищена, после чего оказалась в Китае, а именно в городе Харбин и была приобретена Сергеем Александровичем Степановым. По свидетельству харбинского протоиерея Николая Ивановича Труфанова, который хорошо знал Ахтырскую святыню в городе Ахтырке, образ был подлинной чудотворной иконой. В тысяча девятьсот пятидесятых годах сын Степанова Сергея Александровича — Михаил Сергеевич вывез икону в Бразилию, а затем в Сан-Франциско, где передал ее Комитету Русской Православной молодежи. В июле две тысячи десятого года президентом Российской Федерации Дмитрием Анатольевичем Медведевым чудотворный образ был передан Воскресенскому Новодевичьему монастырю, где и в настоящее время пребывает в Воскресенском соборе.

Пред этой иконой молятся о покровительстве и защите детей, а также о благополучном замужестве дочерей.

Празднование образу Ахтырской Пресвятой Богородицы совершается второго и пятнадцатого июля.

Иконография иконы Ахтырской Богоматери имеет сюжетные и визуальные сходства с «Новокайдская (Самарская)» [55, С. 220]. Икона Матери

Божией Самарская известна с 1736 года, тогда как Ахтырская с 1739. Ее происхождение и появление неизвестно. До наших дней дошло запорожское предание, которое свидетельствует о том, что эта икона была приобретена где-то на востоке казаками и принесена оттуда, как святыня, в Сечь. Из Сечи в восемнадцатом веке икона была перенесена в селение Новые Кайдаки [57, С. 8-10]. Нет никаких данных о том, как могла быть исторически связана иконография двух этих икон.

Таким образом, бытование иконы Ахтырской Богоматери восходит еще к периоду византийской иконописи, долгое время в России она была в забвении пока ее образ не был явлен в середине XVIII века. Ее списки стали появляться по всем регионам России, так как разошлись вести о чудотворном действии образа, а затем и о принятии ее Синодом.

В данной теоретической части исследования было изучено развитие иконографии и бытования списков иконы Ахтырской Богоматери, относящейся к письму Русского Севера.

ГЛАВА 2. МЕТОДОЛОГИЯ ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

2.1 Выбор методов исследования, технологий и приемов при реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь»

Предреставрационные исследования направлены на изучение памятника перед выполнением реставрационных мероприятий [71, С. 181].

Выбор методов исследования, технологий и приемов при реставрации от определенных целей и задач. При этом необходимо учитывать исторические особенности объекта, его состояние, характеристики материалов, а также оригинальную технологию изготовления. Важно подходить к реставрации с особой тщательностью и вниманием к деталям, чтобы сохранить историческую ценность объекта и передать его неповторимый характер.

На этапе подбора приемов, при помощи которых осуществляется исследование, для каждого объекта, подлежащего реставрации, составляется индивидуальный комплекс мероприятий, которые определяют выбор методов исследования, технологии и приемов при реставрации.

Происходит подбор согласно предварительному осмотру объекта реставрации и составлению его характеристики состояния на момент поступления в мастерскую. Полученные сведения помогут наиболее лучшим образом подобрать необходимые данные для выбора исследований.

Объект исследования и то, с какой целью он подлежит изучению определяют выбор метода. Объектом может являться как стандартный структурный элемент картины или иконы, например – грунт, материал красочного слоя и основы, так и такие элементы, которые вызывают вопросы и требуют дополнительных исследований – подпись, отверстия, плесень, потемнения неизвестной природы и другие возможные повреждения [83, С. 205-208]. Нередко на реставрируемом объекте присутствуют области или материал, которые очень трудно определить на глаз даже опытному специалисту, поэтому нужно составить такой комплекс мероприятий исследований, чтобы добыть как

можно больше информации о всех элементах картины. Именно в этом и заключается важность выбора объекта исследования, так как от правильного выбора и точной формулировки цели зависит результативность работы. Это позволяет оценить значение определенных фактов, установленных в процессе изучения картины или иконы. [40]

При проведении любого научного исследования необходимо обладать предварительным знанием о техниках и материалах, которые будут изучаться, и о возможных реакциях этих материалов на выбранный аналитический метод, что позволяет повысить качество результатов исследования и отобрать наиболее эффективный метод для исследований. [16, С. 124].

Такое знание о технологии и материале помимо изучения специализированной литературы по химии и реставрации можно приобрести различными способами исследования, например с помощью микрохимического анализа или иконографического изучения. Нельзя забывать, что при составлении комплекса мероприятий нельзя обходиться только одним методом исследования, это может привести к ошибочным сведениям и сказаться на интерпретации результатов изучения памятника, а это в дальнейшем может повлиять на состояние памятника на этапе его восстановления из-за неверно выбранных материалов или техник. Выбор разных методов исследования, назначенных для одного объекта картины или иконы дает более полные и точные сведения о нем.

Выбор технологий при реставрации иконы составляет уже согласно полученным результатам предреставрационных исследований.

При реставрации каждой картины производится физико-техническое обследование как до начала работ, так и в процессе их выполнения. Это помогает увеличить научную обоснованность применяемых методов реставрации и обеспечивает контроль за правильным проведением всех этапов процесса восстановления произведения искусства.

Иконе «Ахтырская Богоматерь» попавшей в реставрационную мастерскую кафедры Реставрации живописи института «Полярная Академия» Российского государственного гидрометеорологического университета следует пройти ряд

исследований, к ним относится: исследование на водорастворимость красочного слоя, оптико-физическое и иконографическое исследование, а также визуально-сравнительный анализ.

Выбор методов исследования производился согласно общим требованиям, а также исходя из индивидуальных особенностей реставрируемого объекта. Принцип изучения иконы был выбран неразрушающим.

Неразрушающие методы исследования базируются на оптических методах анализа. Для этого используются лупа, микроскоп бинокулярный, различные варианты освещения, обычная фотография, микрофотография и макрофотография — это те средства, с помощью которых начинается исследование памятника.

Неразрушающий метод исследования обладает важным преимуществом — это отказ от взятия отбора пробы с произведения для осуществления анализа.

Ультрафиолетовые лучи, вызывая люминесценцию (свечение) поверхности произведения, делают видимым то, что скрыто от глаза при обычном свете. Просмотрев произведение в свете люминесценции или сфотографировав его в отраженных ультрафиолетовых лучах, можно начать говорить о состоянии иконы, определить, что принадлежит ее создателю и что добавлено впоследствии или же было утрачено. Инфракрасные лучи, обладающие способностью проникать сквозь верхние слои живописи, во многом дополняют эти сведения. Многоаспектную информацию позволяет получать использование рентгеновского излучения. Рентгенограмма содержит данные о строении и степени сохранности художественного произведения [20, С. 203].

Помимо неразрушающих методов исследования существуют и разрушающие, главная цель которых это изучение структуры произведения. Производится неразрушающий вид исследования с отбором проб для определения состава, материалов, образующих его строение и осуществляется с помощью доступных методов микрохимического анализа, физического, физико-химического [40, С. 87 – 88]. Для иконы «Ахтырская Богоматерь» данный вид исследования к применению не рекомендуется, за исключением исследования

водорастворимости. Для этого есть ряд причин: к разрушающему методу необходимо прибегать в случае недостатка данных, полученных при стандартном – неразрушающем исследовании, или же, если выявленная информация неполная. В дополнительных разрушающих методах в случае реставрации иконы Ахтырской Богоматери нет необходимости. Однако, стоит отметить, что два этих вида исследований могут дополнить друг друга в случае возникновения трудностей.

После получения лабораторных данных изучение произведения не заканчивается. Данный этап работы можно назвать подготовкой к ключевому, главному анализу, который заключается в комплементации полученных результатов и составлении выводов [24].

Этот процесс называется интерпретацией лабораторных данных, он считается самым ответственным моментом исследования, поскольку требует специализированных знаний, умения сопоставлять и анализировать полученные данные. Прикладной навык использования того или иного метода может не составлять труда, при должном его изучении, а вот аналитический метод может иметь субъективный характер. Если специалист не исключит личного взгляда, то выводы после интерпретации лабораторных данных не будут верными и точными. Важна независимость чтения, понимания и трактовки полученных данных, специалист должен мастерски разбираться в противоречивых фактах, которые часто выявляются при исследовании. Нужно учитывать мнение привлеченных к расследованию специалистов различных сфер, в которых они компетентны, благодаря ним, картина изучения может быть более полной. Например химик может лучше рассудить о природе древесины, выявленного у произведения пигмента, согласно результатам химических исследований – физик же, выявит отклонения полученного изображения от областей спектра. Специалист во время интерпретации полученных данных должен выделить особенности определенного мастера, которые характерны для определенного исторического времени и живописной школы у исследуемого произведения

Результаты исследований не всегда дают полезную информацию. Обращаясь к одному из примеров — часто случается так, что при фотофиксации изображение видимого спектра в инфракрасных лучах или ультрафиолетовых не особо отличается от изображения при фиксации иконы без соответствующих приборов видимого света. Такие ситуации не должны стать причиной опрометчивых оценок данных исследования, поспешных выводов о недоброкачественности метода или обесценивания его проведения. Мнимой может оказаться нехватка информации, важно учитывать все доступные данные и факты, чтобы сформулировать правильное понимание ситуации. При необходимости следует провести дополнительное исследование и анализ, чтобы избежать недопониманий и принимать обоснованные решения. Однако же, стоит принять пробы и ошибки как теоретически оправданный метод, такой практический подход к исследованию необходим тогда, когда заблаговременно проблематично предусмотреть результативность аналитических методов из-за особенностей того или иного произведения, попавшего на реставрацию в мастерскую [23, С. 26].

Выбор методов исследования не ограничен. С развитием технологий появились новые возможности и инструменты, которые меняют и улучшают работу реставраторов.

Подлинность объекта культурного наследия нельзя утратить даже под предлогом благой цели реставрации, ученые изучают все детали объекта перед его непосредственным восстановлением. Во время подготовки к работе над памятником современные технологии становятся отличным помощником. «Возможности реставраторов существенно расширились из-за появления более компактного и совершенного оборудования, особенно для неразрушающих методов исследования», — слова председателя Совета Союза реставраторов Санкт-Петербурга Нина Шангина [82].

Более часто используемый прием в предреставрационных исследованиях это 3D сканирование. Это изучение памятника с использованием лазера, такая

технология создает цифровую модель произведения, что позволяет изучить перед реставрацией конструкцию объекта и его детали.

С помощью 3D-сканера можно создавать чертежи, проводить обмеры памятника.

Развитие химической промышленности явило возможность использовать в современной реставрации новые разработки, они позволяют увеличить технологичность материалов для восстановления без ущерба аутентичности.

Появление возможности применения инновационных технологий в реставрации не только облегчило работу консерваторам-реставраторам, но и осложнило ее поставив новый вопрос, об облике конечного результата восстановления памятника. Некоторые, даже полностью утраченные элементы, можно воссоздать, составив возможные варианты восполнения, их можно образовать исходя из полученных результатов предреставрационных исследований. Например, у четырехчастной иконы с полностью потерянным одним из сюжетов, можно разглядеть прорись и узнать используемые автором материалы с помощью различных методов исследования и в дальнейшем написать по прориси утерянный элемент. Тогда по сути своей это уже не реставрация, а реконструкция, к тому же невозможно восстановить абсолютно идентично авторский мазок. По понятиям традиционной реставрации этот участок нужно оставить пустым, так как оригинальной живописи больше нет. Понятия реставрации и реконструкции подразумевают сохранение культурного объекта, восстановление его подлинного обличия и визуальной эстетики, поэтому с появлением новых технологий позволяющих восстанавливать утерянные участки появились споры и сообщество реставраторов разделилось, нет единого мнения ни в России, ни за рубежом о том, где точные границы между реставрацией и реконструкцией. Эксперименты приветствуются так же, как и где-то максимальное следование Венецианской хартии. Окончательное решение часто остается за заказчиком [81].

В процессе реставрации новые технологии применяются с особой внимательностью, несмотря на их удобство и ускорение восстановительных

работ, поскольку еще не пройдена проверка временем и опытом, в сообществе реставраторов им принято считать минимум 50 лет и задокументированные научные наблюдения над испытуемым объектом.

Несмотря на внедрение новых технологий и инструментов, процесс не ускоряется. По прежнему предварительная подготовка работ и сама реставрация с применением современных разработок нуждается в большом количестве времени, каждый этап по прежнему должен обязательно согласовываться и документироваться, предоставляться отчет по выполнению реставрационных работ, другой замедляющий фактор это выявление ранее не обнаруженных особенностей произведения по ходу реставрации или предреставрационных исследований. Из этого следует вывод что нововведения не влияют на скорость, а повышают качество восстановительных работ.

Таким образом, было выявлено, что выбор методов исследования основывается на предварительном знании о материалах, с которыми предстоит столкнуться при изучении произведения, а также о возможной реакции этих материалов на применение различных аналитических методов. Комплексное исследование, практический опыт, постоянное общение с произведениями искусства, знание технологии живописи в историческом аспекте позволяет исследователю извлечь максимальную пользу из находящихся в его руках аналитических данных.

2.2 Предреставрационный анализ иконы «Ахтырская Богоматерь»

Произведение живописи с точки зрения технологического анализа – это конструкция в трехмерном пространстве, которая состоит из расположенных определенным образом отличных материалов. Сложный композиционный строй имеют произведения древнерусской станковой темперной живописи, слои которой отдельные, но связаны между друг другом, из-за чего, несмотря на их разнородность, слои могут искажаться с временным течением – пластичность,

изменение одного слоя ведет за собой деформацию другого.

Значительно пострадали иконы, пребывая в таких чрезвычайных событиях, как расхищения, пожары, обвалы, и и другие различные ситуации, например как войны. У выносных икон особенная ситуация, где повреждения индивидуальны для каждого образа. В приблизительно одних условиях плавного, сезонного изменения климата содержались практически все иконы – которые дошли до настоящего времени – а именно памятники, находящиеся внутри помещений: если это был храм, то хранились образа с защитой в виде рамы, киота и иконостаса, какие-то, если это был жилой дом, запечатаны и спрятаны в укромные места [47]. До того, как все эти произведения стали хранить в музеях с правильным режимом хранения, иконы находились под влиянием агрессивной окружающей среды [30]. Ее может составлять воздействие грибов, повышенная или пониженная влажность, слабое проветривание или чрезмерное, скачущая температура или ярко-выраженная, поражение биологическими агентами и гниение. Неправильное влияние на памятник после поступления в руки фондов могло ухудшить состояние: слои, потерявшие механическую прочность не выдерживали резких изменений, это привело к короблению, потере красочного слоя утратам шпонок, щелям, кракелюр, вздутия грунта.

Разрушения разделяют на группы, главный принцип по которому их граничат это степень воздействия различных факторов на произведение. Это повреждения: [47]

1. Связанные с неправильным режимом хранения;
2. Механического происхождения;
3. От биологических агентов;
4. Разрушающее поновление;
5. Загрязнение;

Анализ состояния иконы состоит из вышеуказанных факторов и осуществляется с помощью предреставрационных исследований. При анализе также нужно учитывать технологии создания иконы, ее стилистические особенности и использованные материалы.

Первым выполняется оптико-физическое исследование, в которое также входят иконографическое и историографическое исследования.

При выполнении оптико-физического исследования рассматриваются детали и особенности состояния иконы, намечаются дальнейшие исследования в зависимости от привлечших внимание реставратора повреждений или определенных элементов, которые нужно подробнее изучить с помощью более сложного оборудования.

Иконографическое и историографическое исследования важны для анализа состояния иконы, так как они дополняют и подкрепляют сведения о использованных материалах, технико-технологических методах, применяемых при создании иконы. Например, зная к какой школе и региону относится икона, можно определить используемые материалы и методику иконописи, отличную различных школ.

Все эти методы требуют обязательное участие специалиста, который обладает навыками интерпретации результатов исследования, а также знаниями в истории, иконографии, иконописных школ. Грамотно полученные результаты изучения и исследования памятника являются, важным фактором, определяющим качество подхода оценивания состояния иконы.

Для определения степени сохранности иконы «Ахтырская Богоматерь» должен быть составлен план мероприятий, а затем, после проведения реставрационных исследований должна пройти интерпретация результатов специалистом.

Качественность подхода зависит от последовательности исследований состояния иконы. Первым делом проводится оптико-физическое исследование — изучение иконы в оптическом диапазоне излучения — в ультрафиолетовой, видимой и инфракрасной областях спектра с применением дополнительного оборудования. В результате изучения с помощью данного метода можно выявить манеру письма, толщину и старость лака (а также узнать синтетический он или натуральный), поздние реставрационные записи, узнать больше об сортах пигментов, увидеть рисунок под живописью, предположить датировку.

Исследование может быть проведено визуально, с помощью лупы и микроскопа, а в случае выявления полезной информации результаты должны быть зафиксированы фотографически. Визуальный осмотр во время оптико-физического исследования включает в себя, анализ материалов и техник, использованных при создании иконы, ее текущего состояния, возможных повреждений, а также истории предыдущих реставраций или вмешательств.

Далее, рассматривается иконографический и исторический аспект произведения. Это обусловлено тем, что знания, полученные в ходе данного изучения дают возможность определить исторический, художественный и религиозный контекст, в котором была создана данная икона, а также технологические вопросы, связанные с созданием иконы. Полученные данные помогают определиться в выборе необходимых консервационно-реставрационных мероприятий и методик, подходящих индивидуально для реставрации образа Ахтырской Богоматери, и выборе технико-технологических методов при изучении иконы. Так же внимание уделяется выявлению социальных факторов, влияющих на состояние иконописного искусства в XIX веке в Северных областях России, а также возможным изменениям, которые могли произойти в течение времени.

Реставратор точно определяет с какой целью проводится исследование технологических особенностей произведения. Если оно имеет перед собой цель проведение реставрации — цель и объект исследования должны быть указаны реставратором. Если же исследование связано с определением подлинности, с атрибуцией или экспертизой, направление исследованию должен дать специалист, компетентный в историко-художественной оценке объекта. При этом достаточно полное изучение произведения может быть достигнуто лишь в результате исследования всех его элементов — художественных и материальных.

Под художественными элементами понимают композицию, колорит, почерк художника, фактуру красочного слоя. Художественные элементы в конечном счете определяют стиль произведения — совокупность устойчивых и

характерных, исторически сложившихся признаков, присущих искусству определенной эпохи, направления, школы, мастера. Материальные элементы — это весь вещественный комплекс, составляющий произведение живописи.

Художественные элементы произведения, их связь с вопросами атрибуции должны оставаться компетенцией историка искусства, хорошо представляющего себе возможное место исследуемого произведения в ряду его предшественников и современников и имеющего в то же время достаточные знания в области технологических особенностей создания произведений той эпохи, школы или мастера, к которым он предположительно относит данную вещь. Интерпретация результатов исследования материальных элементов, поставляющих опорные технологические данные для выводов искусствоведческого плана, может быть доверена только специалистам лаборатории, компетентным в вопросах истории технологии.

Для составления характеристики состояния иконы учитывается вся конструкция произведения, а именно основа произведения, ее тыльная и лицевая сторона, грунт, красочный слой и лак, а также охарактеризовывает связь слоев друг с другом. Помимо вышеперечисленного обязательно указывается место и время поступления, а также наличие или отсутствие следов реставрационных вмешательств [47].

Икона «Ахтырская Богоматерь» попала в реставрационную мастерскую кафедры Реставрации живописи института «Полярная Академия» Российского государственного гидрометеорологического университета в 2023 году. Конец девятнадцатого — начало двадцатого века — предположительная датировка. При проведении визуального сравнительного анализа памятника установлено, что он относится к северной деревенской иконе. Это доказывает общая приглушенная тональность произведения, которая написана преимущественно красками охристых оттенков, более вольное, но не сильно далекое от византийских традиций письмо, в нижней части изображения виднеется растительность, присутствует староверческая аббревиатура Иисуса Христа «ИС ХС».

По визуальным наблюдениям, можно сделать вывод, что предоставленный памятник подвергался реставрационным вмешательствам, а после не использовался в богослужении, хранился в закрытом помещении, что становится понятным при наблюдении некоторых особенностей памятника, обнаруженных при проведении анализа состояния иконы.

Икона ранее подвергалась атаке жуков точильщиков, это видно по характерным отверстиям. Личинки этих насекомых долго живут внутри досок икон, развиваются, а затем прогрызают путь наружу, так объясняется природа обнаруженных тоннелей у реставрируемого объекта.

Характеристику состояния иконы «Ахтырская Богоматерь» на момент поступления реставрационную мастерскую можно дать следующим образом: это деревенская северная икона, которая подвергалась пановлению, механическому воздействию, неподлежащим условиям хранения.

Таким образом качество анализа состояния иконы «Ахтырская Богоматерь» определяется благодаря качественному подходу к составлению и проведению реставрационных исследований, а также результатам этих исследований, которые были получены в ходе определения иконописной школы, глубокого изучения деталей и особенностей иконы, а именно, проводимого анализа видимых повреждений, технологии создания иконы, ее стилистических особенностей и использованных материалов. Правильный подход к оценке состояния иконы позволит более глубоко понять историю и эволюцию данного произведения искусства, а также определить меры его реставрационных вмешательств с учетом сохранения подлинности и культурного значения.

2.3 Выявленные проблемы и рекомендации для реставрации

Анализ состояния памятника при поступлении в реставрацию выявил следующие проблемы:

Обнаружены следы предшествующей реставрации. Эти внедрения можно отнести к некачественным, так как они нарушают одни из главных правил и требований по выбору материала, которые нужно соблюдать проводя реставрационные работы.

Далее будут рассмотрены четыре основополагающих требования, которые предъявляются ко всем материалам, независимо от вида объекта реставрации, [23, С-11] на примере реставрируемой иконы:

1. Долговечность, то есть все материалы, предназначенные для использования в контакте с музейными объектами, должны сохранять стабильность свойств в течение, по крайней мере, пятидесяти лет после реставрации. Это значит, что в процессе естественного старения, которому подвержены все без исключения предметы материального мира, не должна нарушаться связь между авторским и реставрационным материалами, и не должны изменяться свойства самого реставрационного материала – он не должен изменять цвет, становиться жестким или хрупким и т. д.

2. Материалы не должны исказить первоначального замысла художника, то есть не должны изменять фактуры и тональности авторского материала.

3. Материал должен быть обратимым, точнее – он не должен препятствовать повторной реставрации. Что касается требования обратимости, которое по определению предполагает возможность полного удаления реставрационного материала из объекта в случае необходимости повторной реставрации, то это требование в большинстве случаев невыполнимо, так как количественное извлечение вещества, адсорбированного в объеме пористой структуры, проблематично, если вообще возможно.

4. Прочность реставрационного материала не должна превышать прочности авторского. Для каждого вида объектов реставрации существуют свои специфические требования, связанные чаще всего с условиями их бытования. Например, к материалам для реставрации живописи в неотопливаемых памятниках или скульптуры, находящейся на открытом воздухе, предъявляются

жесткие требования по атмосферо-, влаго- и биостойкости. Для предметов музейного хранения эти требования не столь жестки, но если они находятся в постоянной экспозиции в музеях или на выставках, для их реставрации необходимы материалы, характеризующиеся повышенной светостойкостью.

Исходя из вышеперечисленного, выявлены следующие проблемы:

В иконе «Ахтырская Богоматерь» применены материалы – а именно – воск и акриловое золочение на нимбе, которые нарушают целостность образа и авторский замысел – видны стыки воска с авторским красочным слоем на лицевой стороне, воск легко деформируется, то есть, как слой он довольно хрупок, что доказывает наличие механических повреждений: вдавливаний и царапин. Такие материалы как синтетический клей превышает по прочности прочность авторского материала, к тому же фиксирует шпонки иконы, что не рекомендуется при реставрации, охристые записи на полях заходят на авторский красочный слой. Помимо проблем связанных с предшествующими реставрациями есть и другие – сквозные отверстия, тоннели жуков-точильщиков, утраты красочного слоя в местах утрат грунта, кракелюр, а также поверхностные загрязнения: следы грязи и пыли.

В результате предварительного осмотра выявилась проблема не только в наличии тоннелей, прогрызенных жуками-точильщиками, но и в вероятности продолжения их жизнедеятельности в настоящее время. Однако, на момент поступления активных следов жизнедеятельности биологических агентов не обнаружено. Биологический характер состояния иконы удовлетворительный.

В ходе реставрационного анализа еще одной выявленной проблемой, повлиявшей на состояние памятника стал вопрос сохранения иконописных памятников в XX веке. Эта тема является относительно новой, интерес к ней возник вновь лишь с конца 80-х годов XX века [50]. Она актуальна и при реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь».

Двадцатый век для христианства на территории России обозначился периодом репрессий против русской православной церкви. Поворотным моментом в государственно-конфессиональных отношениях стало

Постановление ЦК РКБ(б) «о постановке антирелигиозной пропаганды и о нарушении пункта 13 программы» от 20 июля 1921 года. Ограничения налагались на членов партии: они не должны быть верующими и оправдывать религиозную деятельность. Агитотдел ЦК и Главполитпросвет отныне должны бороться с любым проявлением религиозности, причём ЦК подчёркивал равное негативное отношение ко всем религиозным группам [78]. В 1922 году основатель советского государства Владимир Ильич Ленин писал в связи с кампанией по изъятию церковных ценностей: «...Мы должны именно теперь дать самое решительное и беспощадное сражение черносотенному духовенству и подавить его сопротивление с такой жестокостью, чтобы они не забыли этого в течение нескольких десятилетий...» [45, (С. 22–23)]. При Сталине гонения на Церковь только ужесточились. Несмотря на декларацию о лояльности, подписанную митрополитом Сергием от лица Русской Церкви в 1927 году, Сталин настаивал на том, что «партия не может быть нейтральной в отношении религиозных предрассудков, и она будет вести пропаганду против этих предрассудков» [45, (С. 23–25)].

Борьба с религией велась на всех фронтах. Огромными тиражами печаталась и распространялась антирелигиозная литература. Священнослужителей обвиняли в эксплуатации народных масс, называли противниками коллективизации и других проектов советской власти. Вместе с уничтожением материальной культуры ставилась задача «создания нового человека». Власть знала, что народом востребованы священные изображения и повсеместно подменяла их новым культом. На место икон в иконостасах уцелевших храмов ставились изображения вождей новой жизни, эти же портреты заменяли иконы в учреждениях и домах.

Иконописную традицию стремились прервать особенно после постановления советского правительства от 15 февраля 1930 года «о борьбе с контрреволюционными элементами в руководящих органах религиозных объединений» местным органам власти было предписано усилить контроль за руководителями религиозных общин, выявлять в этих общинах лиц,

«враждебных советскому строю». По всей стране прокатилась очередная волна закрытия храмов, иконописных мастерских, арестов духовенства [45, С. 111–116].

Эти события повлияли на состояние памятников иконописи. К ним больше не относились с особой бережностью, иконописные памятники либо сильно пострадали, либо были уничтожены. Еще одним социальным фактором повлиявшим на состоянием икон был вывоз и продажа за рубеж.

Но иконы не перестали существовать, усилиями подвижников многим памятникам удалось сохраниться.

У русских семей несколько поколений могли храниться иконы, поверхностные слои которых потемнели от олифы, они часто скрывали более древние слои, сохранявшиеся под записью. Это была своеобразная форма консервации. Так древние образы сохранялись в семьях долгие годы как святыня, как существенная, важная часть домашнего семейного предания. После государственных реформ не все семьи были готовы отказаться от наследия, передаваемого из поколения в поколения. Иконы прятали из «красного угла» в места потаенные – за занавески в деревнях и в особые шкафчики с закрывающимися дверцами в городских квартирах. Иконы продолжали передаваться детям и внукам, и, благодаря этому, некоторым раритетным иконам удалось сохраниться до наших дней. однако, хранились иконы чаще всего не в благоприятных условиях, это повлияло на физическое состояние иконописных памятников XIX века [56].

Кроме того, иконы хранило старообрядческое население, ведь это составляло одну из существенных сторон их предания, можно сказать – старообрядческую доктрину – обязательное сохранение икон дониконовского письма. У староверов были свои иконописные мастерские, где они продолжали писать иконы по спискам. Некоторые православные церкви так же продолжали традиции иконописания.

Положение реставрационных мастерских изменилось после войны. Власть признала необходимость создания организаций отвечающих за воссоздание

архитектуры и памятников. Уже с 1944 года в центре и в областных городах стали создаваться архитектурно-реставрационные организации (в Ленинграде, в Новгороде, в Пскове, во Владимире, Калуге и т.д.). Для подготовки необходимых кадров: лепщиков, форматоров, штукатуров, столяров, плотников, позолотчиков и других специалистов были открыты специальные училища и техникумы. В Ленинграде стало работать Высшее художественно-промышленное училище, готовившее также и реставраторов [21].

С целью выявления известных памятников искусства были проведены научные экспедиции под руководством И.Э.Грабаря по районам и городам Центральной России, расположенным по берегам рек Волги и оки, и по Северу России. Среди участников экспедиций были архитекторы П.Д.Барановский и И.В.Рыльский, научный сотрудник Н.Н.Померанцев, реставраторы Г.о.Чириков и Ф.А.Модоров и др. Экспедиции 1950–1960 гг. возглавлял Н.Н.Померанцев – специалист с поистине энциклопедическими знаниями, лауреат Государственной премии 1974 г.

Сотни уникальных произведений древнерусской живописи, шитья, памятники древней письменности, спасенные во время экспедиций, значительно обогатили коллекции Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи и других музеев страны.

Начинают выходить одна за другой книги об иконописи к концу XX века интерес к иконописи растет. Культура русской Церкви начала возрождаться и изнутри, вырастали церковные реставраторы и иконописцы.

В 1980-е годы приходит время подготовки к празднованию тысячелетия крещения Руси. Происходит огромный духовный подъем, охвативший все православное население страны. В это время становится понятно, что иконопись – это не что-то отжившее и принадлежащее лишь музеям, что есть и будет востребованность и в новых иконописцах, и в реставраторах, и церковных хранителях икон.

Проблемы остаются: ведь часто иконы передаются в полуразрушенном виде, и требуется титаническая работа по их восстановлению. Музеи не спешат

расстаться с тем, что по своей природе принадлежит Церкви. И в России, и на Западе иконы нередко становятся предметом торга и модного коллекционирования.

Исследование данного вопроса на этапе предреставрационных исследований помогло выявить причины состояния иконы и применимых технико-технологических методов при поновлении памятника. Данные полученные результате предреставрационного анализа исторического контекста позволили наилучшим образом подобрать необходимые методы и рекомендации при реставрации.

Рекомендации для реставрации:

Для реставрации рекомендуется укрепление красочного слоя, удаление излишек клея в позах для шпонок, а также полное удаление поздних записей с нимба Богородицы, восковых вставок и остатков на кромках, восполнение утрат основы с тыльной и лицевой стороны, удаление поверхностных загрязнений, восполнение утрат грунта, точечное удаление поздних неавторских записей, восполнение утрат красочного слоя.

2.4 Принцип организации реставрационных работ иконы «Ахтырская Богоматерь»

Для организации реставрационных работ составляется план. Соблюдение последовательности этапов обязательно для качественной реставрации. Главный принцип организации реставрационных работ это составление аргументированного плана, который базируется на результатах предреставрационных исследований. Организация работ должна отвечать главной цели реставрации, как выражению общественной потребности – сохранение культурного наследия и выявление эстетических и исторических ценностей памятников [43, С. 2]. Соответственно план работ должен отвечать международным реставрационным требованиям и иметь задачи по укреплению

структуры памятника с применением материалов, подобных первоначальному, или с применением современных средств, безвредных памятнику; по исправлению деформированных частей; по восстановлению или удалению химически изменившимся элементам;

Выбор технологий при реставрации иконы составляет уже согласно полученным результатам реставрационных исследований. При подборе реставрационной технологии необходимо соблюдение следующих пунктов:

1. Определение степени сохранности данного предмета;
2. Нахождение наличия позднейших вмешательств;
3. Установление техники письма каждого живописного слоя;
4. Определение следов старения материалов;
5. Осуществление анализа отдельных структурных фрагментов (красок, грунта и др.);
6. Атрибуция данного произведения, соответствие его заявленному времени и конкретному автору, определение художественного направления, школы, возможного круга исполнителей, места происхождения.

Главный принцип это подбор мероприятий согласно имеющимся повреждениям. При составлении плана реставратор должен опираться на определение: «реставрация заканчивается там, где начинается гипотеза», в случае возникновения трудностей, необходимо обсудить с экспертами и коллегами пути решения проблемы [43, С. 2].

Программа проведения работ и ее обоснование.

Состав и последовательность реставрационных мероприятий для иконы «Ахтырская Богоматерь»:

1. Фотофиксация в прямом свете;
2. Укрепление красочного слоя с грунтом методом открытой а затем закрытой распарки;
3. Удаление излишек клея в пазах для шпонок;
4. Удаление восковых вставок из утрат основы;

5. Восполнение утрат основы с тыльной стороны. С использованием опилок и клея Полароид 20% в кселоле;
6. Удаление поверхностных загрязнений с детского мыла 2-3% ого раствора;
7. Восполнение утрат основы с лицевой стороны с помощью и 80% осетрового клея и опилок;
8. Очистка древесины в местах утрат грунта до основы (удаление красноватой краски в местах утрат);
9. Восполнение утрат грунта с помощью мела и клея;
10. Точечное удаление поздних неавторских записей;
11. Точечное восполнение утрат грунта;
12. Утоньшение лаковой пленки пробное;
13. Пробное удаление бронзянки с нимба;
14. Полное удаление поздних записей бронзянки с нимба Богородицы;
15. Покрытие иконы лаком;
16. Восполнение утрат красочного слоя с помощью акварели и бычьей желчи;
17. Покрытие лаком;

Параллельно в процессе реставрационных работ, на каждом этапе и по их завершении выполняется фотофиксация с тех же мест и тем же способом, что была сделана до реставрации и в процессе работ.

В процессе проведения реставрационных работ над иконой XIX века «Ахтырская Богоматерь» ведется заполнение реставрационной документации – это важный процесс восстановления объекта – документация должна вестись так, чтобы быть понятной другим реставраторам, вовлеченным в изучение, хранение и реставрацию объекта в будущем, то есть должна быть написана понятно с соблюдением точной терминологии. Письменная документация подразделяется на предварительную — реставрационный дневник, и, окончательную — реставрационный паспорт. Реставрационный дневник заполняется на месте в свободной форме по визуальным наблюдениям и может включаться в основной

паспорт. На всех этапах исполнения работы на объекте обязательно ведение дневника, в котором фиксируются все проводимые процессы, описывается их технология и используемые материалы, результаты раскрытия, укрепления, наблюдений за состоянием живописи и т.д.

В описание процессов реставрации необходимо вносить все изменения и отклонения от основной методики консервационно–реставрационных работ, описание состояния изначального красочного слоя в процессе раскрытия из–под записей, все материалы, используемые для проведения работ, и технологию их применения. В описании процесса реставрации отмечаются все места выполненных тонировок, воссозданий живописи, материалы и манера тонирования. Сюда же включаются все акты и протоколы комиссий и отдельных специалистов, которые рассматривали состояние живописи и памятника в процессе работ. По окончании процесса расчистки живописи необходимо провести анализ изначальной живописи и выполнить описание состояния ее после расчистки. В нем отмечаются все изменения рисунка, колорита и манеры живописи, вновь открытые фрагменты, остатки поздних поновлений.

Проводится фотофиксация, которая является одним из обязательных методов документирования сохранности произведения, она дает возможность отслеживать состояние объекта на каждом из этапов реставрации. Фотофиксирование не заменяет в документировании словесное описание памятника, его особенностей и реставрации, а является приложением – визуальной доказательной базой [47, С. 35]. Первая фотофиксация начинается с ознакомлением объекта — первичного заполнения документации, затем продолжается с предреставрационными исследованиями, поскольку нужно фиксировать и документировать обнаруженные особенности и повреждения, далее на каждом этапе в процессе реставрации создаются снимки для сравнения и контроля качества проводимой работы, и последняя фотофиксация проводится при подведении итогов выполненной реставрации.

Фотофиксация проводится в прямом и боковом свете в 45° с лицевой и тыльной стороны. Боковой свет необходим для того, чтобы проследить особенности поверхности и ее неровности: дефекты и повреждения.

Принцип организации реставрационных работ заключается в поэтапном укреплении произведения, начиная с основы и заканчивая верхлежащими слоями. Однако, прежде чем начать работу с основой, нужно защитить живопись и грунт путем укрепления красочного слоя и с грунта методом профилактической заклейки, открытой и закрытой распарки, необходимо укрепить сильно подвижные элементы, которые могут осыпаться. После укрепления, проводится восполнение утрат основы с тыльной, а затем лицевой стороны, далее грунта. Затем производится раскрытие живописи — метод восстановления, суть которого заключается в удалении более поздних неавторских наслоений у объекта. Главными условиями проведения раскрытия являются: отсутствие сцепляемости между авторскими и неавторскими наслоениями; гарантированной сохранности произведения. После раскрытия необходимо восполнить утраты красочного слоя.

Таким образом было вывлнено, что реставрационный процесс стандартно делится на несколько этапов, между которыми обязательно проводится фотофиксирование:

1. Выбор методов восстановления, составление плана предстоящих работ;
2. Укрепление живописи;
3. Восполнение утрат основы с тыльной, а затем лицевой стороны;
4. Восполнение утрат грунта;
5. Раскрытие живописи;
6. Восполнение утрат красочного слоя;

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

«ПРЕДРЕСТАВРАЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «АХТЫРСКАЯ БОГОМАТЕРЬ»

3.1 Выводы исследований

На этапе предреставрационного изучения объекта, подлежащего реставрации, а именно для иконы «Ахтырская Богоматерь» попавшей в реставрационную мастерскую кафедры Реставрации живописи института «Полярная Академия» Российского государственного гидрометеорологического университета, был составлен индивидуальный комплекс исследований, методы которого выбирались в зависимости от объекта исследования и цели изучения. Это были такие структурные элементы иконы, как грунт, красочный материал нимба, материалы следов предшествующей реставрации, а также подпись и стиль изображения. Эти объекты исследования были выбраны с различными целями: следы предшествующей реставрации для установления типа связи авторских слоев с неавторскими, подпись и стиль изображения для определения школы, точного названия иконы, и датировки иконы, грунт — для установления типа связи между авторскими слоями.

Полученные результаты помогли наиболее точно с выбором последующих этапов реставрации и методов восстановления.

Комплекс исследований включает в себя оптико-физическое исследование, визуально-сравнительный анализ, иконографическое и историографическое исследование, исследование на водорастворимость красочного слоя.

При проведении неразрушающих методов исследования, базирующихся на оптических методах анализа использовалась лупа, бинокулярный микроскоп, различные варианты освещения, обычная фотография, микрофотография и макрофотография — это те средства, с помощью которых началось исследование живописи. Исследование с применением люминисценции УФ диапазона излучения, позволило увидеть то, что было незаметно при обычном свете, а

именно восковые вставки под поздними неавторскими слоями, а также выявилось неравномерное тонкое лаковое покрытие. Просмотрев произведение в свете люминесценции и сфотографировав его в отраженных ультрафиолетовых лучах, можно сделать вывод о состоянии иконы — она имеет следы реставрации, которые не отвечают нормам и требованиям к реставрационным материалам, авторская живопись местами перекрыта, среди используемых материалов были как и близкие к авторской живописи материалы, так и синтетические, которые нарушают целостность образа и имеют нежелательный тип связи с авторским слоем, лак иконы практически отсутствует.

Инфракрасные лучи, обладающие способностью проникать сквозь верхние слои живописи, во многом дополнили эти сведения. С помощью инфракрасного исследования была найдена часть надписи, скрытой под слоем синтетического золотого акрила.

Проведенный анализ водорастворимости определил степень допустимого увлажнения произведения. Перед началом консервационно – реставрационных мероприятий проведена проба на водорастворимость красочного слоя объекта. Для этого ватным тампоном, смоченным в воде, на неответственном участке живописи протерся красочный слой. В результате тестирования тампон не окрасился в цвет красочного слоя, следовательно, живопись не водорастворима.

Полученные результаты предреставрационных исследований дали возможность наиболее точно выбрать необходимые операции по восстановлению, а также дали данные о том, на что стоит обратить больше внимания.

После получения всех результатов идет наиболее ответственный момент исследования — это интерпретация лабораторных данных. Важно уметь анализировать полученные сведения, цифры, выявлять закономерности, делать выводы и даже предположения на основе фактов. Тщательная интерпретация данных является ключевым моментом в успешном проведении исследований, так как от этого зависит правильность выводов и дальнейшие шаги исследовательской работы. Точность, внимательность и ответственность перед

реставрируемым объектом в данном этапе играют решающую роль в установлении достоверных результатов исследования, специалист обязан устранить или свести к нулю субъективный характер анализа результатов, дающих результаты высокой точности и достоверности, снимает в известной мере момент личного воздействия на результат исследования, то правильность прочтения и истолкования полученных данных в значительной степени зависит от субъективной оценки исследователя, его умения разобраться в большом числе подчас противоречивых фактов. Физик может достаточно компетентно судить, например, об отклонении видимого изображения от полученного в различных областях спектра, химик — о составе краски по данным химического анализа, а ботаник — о породе древесины основы. Однако объяснения только физического, химического или ботанического смысла явления будет явно недостаточно. Специалист, интерпретирующий полученные данные, должен отметить именно те особенности исследуемого произведения, которые говорят об отличительных чертах определенного мастера, характерны для той или иной живописной школы или эпохи.

Не всегда исследование дает одинаково ценную информацию. Нередко фотография люминесценции или инфракрасная фотография мало чем отличается от обычной, а слабоконтрастная рентгенограмма ничего не прибавляет к видимому изображению, пигмент не поддается расшифровке, а характер связующего не устанавливается [39, С. 199]. Подобные случаи не должны приводить к преждевременным выводам о непригодности того или иного метода или к поспешным оценкам результатов исследования. Недостаточная информация может оказаться мнимой, являясь следствием неглубокой осведомленности исследователя в области используемых материалов и живописных приемов или неумения правильно интерпретировать полученные данные. С другой стороны, следует признать теоретически оправданным метод проб и ошибок, то есть эмпирический подход к исследованию, когда заранее трудно предвидеть, какой из методов анализа в данном случае окажется наиболее

эффективным, поскольку не всегда можно априорно судить об особенностях исследуемого произведения.

Исследование темы сохранения иконописных памятников в XX веке позволило сделать предположение согласно историческому контексту о возможных причинах повреждения иконы «Ахтырская Богоматерь» на момент поступления в мастерскую. Выводы данного исследования составлялись в совокупности с выводами других предреставрационных исследований иконы.

Далее будет рассматриваться два периода жизни иконы – до предшествующей реставрации и после.

До поновления: Икона «Ахтырская Богоматерь» была написана в северных областях России, это объясняется характерным для русского севера письмом с преимущественно охристыми не звонкими красками и общая приглушенная тональность произведения, упрощенными фигурами и драпировками, которые трактованы с помощью прямых, резких линий, пустынный пейзаж второго плана обрел упрощенную и укрупненную форму. Памятник создан приблизительно в начале XX века, что определяется по степени потемнения олифы и степени старения используемых материалов. Есть предположение, что написана икона среди старообрядцев, это объясняется присутствием староверческой надписи Иисуса Христа «ИС ХС» (когда как в XX веке после никоновской реформы уже использовался другой тип надписи), изображением в нижней части растительности, что нетипично для списков иконы в других регионах. Для этого предположения есть и опровержение: это применение автором иконы листового серебра, известного как «цветное серебро», это мог сделать северный иконописец, но не старообрядец. Икона «Ахтырская Богоматерь» отвечала религиозной функции и находилась в церкви или монастыре. Замечены следы изменения температурно-влажностного режима – это вздутия грунта и потеря красочного слоя вместе с грунтом в областях рядом с незащищенными и необработанными торцами иконы, возможно она находилась в деревянном тройнике — летней церкви, которая использовалась для богослужений весной и летом, а также транспортировалась. При небольшом нагревании от тепла свеч

олифа приобрела повышенную текучесть и заполнила собой все микровпадины красочного рельефа – кракелюра, появившемся из-за того же изменения температурно-влажностного режима и особенностям мелового грунта, который впитывает связующего красочного слоя, приводя к растрескиванию. Есть два потемнения от огня свечи, находятся в районе нимба Иисуса Христа и под левой ладонью Богородицы. В связи с репрессиями в двадцатом веке против православной церкви, икона, вероятнее всего, долгое время не использовалась в богослужении и была спрятана, олифа сильно потемнела за время хранения. После послабления гонений на религию икону нужно было чинить. Ее передали в неизвестные руки (реставраторы XX века оставляют свои инициалы после реставрации, но на этой иконе подписи не было), после чего «Ахтырская Богоматерь» была подвержена поновлению – доступной домашней реставрации, которая имела нежелательные последствия для состояния данного иконописного памятника.

После поновления: Меловой грунт, лежащий на деревянной основе без паволоки, не потерял прочности. Сильно потемневшая олифа была удалена, лик Богородицы и фигура Иисуса Христа не пострадали, однако был частично подсмыт красочный слой второго плана, который был местами перекрыт заходя и на авторский красочный слой. Утраты красочного слоя и грунта были заполнены воско-смоляной композицией и закрашены, авторский слой рядом с восстановленными утратами тоже был частично перекрыт. Предоставленный памятник после поновления не использовался в богослужении либо хранился за стеклом, это видно из-за отсутствия характерных следов копоти, пыли и грязи, следов воско-смоляных составов, которые под температурой, попадая на поверхность иконы, проникают в структуру произведения. Это подтверждает и отсутствие по периметру произведения на полосах шириной 1,5 см лака на красочном слое, что говорит о том, что покрытие лаком происходило под рамой. Лаковое покрытие прозрачное (свежее) и скудное, вероятно из-за большой впитываемости красочного слоя после применения растворителя для удаления старого лакового слоя. Есть изменения и повреждения, появившиеся уже после

поновления – в нижнем углу и с правой стороны есть есть красноватые записи поверх открытой доски, есть утраты красочного слоя с грунтом механического характера и вдавленности формы ногтевой пластины на восполненных участках воском. Причинами данных повреждений иконы можно назвать транспортировку и нежелательное обращение к иконе.

Наиболее сложным моментом на этапе интерпретации результатов реставрационных исследований было принятие решения об удалении или неудалении на лицевой стороне иконы поздних восковых вставок и находящихся поверх них (и оригинальной живописи) поздних охристых записей на полях с фактурой кисти, и, если устранять, то какой метод восстановления будет наиболее подходящим. Для того, чтобы исключить субъективный подход, который, может губительно сказаться на состоянии иконы при и после реставрации, было проведено дополнительное исследование. Для этого была найдена и изучена необходимая реставрационная литература с практикой и исследованиями, касающихся темы воско-смоляных композиций, эстетической сохранности произведения, используемых и разрешимых материалов при реставрации и поновлении, требований к материалам, спорных моментов в реставрации.

В результате изучения было выявлено, что в реставрационной практике существовали схожие случаи, как при реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь». Нередка ситуация, когда ко времени поновления старая икона имела разрушения грунта и основы, её подвергали восстановлению различным нежелательно применяемым материалам и наносили красочный слой поверх восполняемого и авторского, чтобы наиболее лучшим образом скрыть следы вмешательства.

После проведенных исследований было окончательно принято удалить воско-смоляные вставки. Для этого есть ряд причин:

- Были выявлены агрессивные свойства воска по отношению к произведениям. Заполнение горячим воском утрат может повредить деревянную основу, красочный слой и грунт из-за проникающей способности. Материал

должен быть обратим, но даже с современными технологиями и большой теоретической базой до сих пор нет ни одного метода восстановления красочного слоя и грунта, предполагающие полное удаление воска из структуры.

- Данный материал не подходит требованиям к реставрационным материалам в консервационно-реставрационных мероприятиях. Он хрупок – на иконе из-за его наличия уже имеются вдавленности и другие механические повреждения.

- Просматривается стык восковых вставок с авторскими слоями, что нарушает целостность образа и композиции, эстетическое равновесие произведения. Это недопустимо в реставрационной практике согласно международно принятым правилам, указанным в Венецианской Хартии.

Помимо восковых вставок так же были поздние записи на полях, но в отличие от восполнением утрат основы и грунта с помощью воска, записи на полях вполне могут отвечать требованиям, касающихся этапа восстановления утрат красочного слоя. И если предыдущим реставратором эти требования были выполнены, то, согласно пункту одиннадцать Венецианской хартии, уже при настоящей реставрации иконы должно быть уважительное отношение к позднему неавторскому красочному напластованию, которое гармонично вписывается и не нарушает равновесия композиции. Поэтому охристые записи на полях было принято оставить.

Только комплексное исследование, практический опыт, постоянное общение с произведениями искусства, знание технологии живописи в историческом аспекте позволяет исследователю извлечь максимальную пользу из находящихся в его руках аналитических данных.

Главная цель предреставрационного анализа заключается в интерпретации полученных в ходе исследований данных о характеристиках объекта для выбора наиболее результативных методов восстановления, которые будут применимы в дальнейшей реставрационной работе.

3.2 Применение выбранных методов восстановления

Для иконы были выбраны следующие методы восстановления: укрепление красочного слоя с грунтом методом открытой а затем закрытой распарки, удаление излишек клея в пазах для шпонок, удаление восковых вставок из утрат основы, восполнение утрат основы с тыльной стороны. С использованием опилок и клея Полароид 20% в кселоле, удаление поверхностных загрязнений с детского мыла 2-3% ого раствора, восполнение утрат основы с лицевой стороны с помощью и 80% осетрового клея и опилок, очистка древесины в местах утрат грунта до основы (удаление красноватой краски в местах утрат), восполнение утрат грунта с помощью мела и клея, точечное удаление поздних неавторских записей, точечное восполнение утрат грунта, утоньшение лаковой пленки пробное, пробное удаление бронзянки с нимба, полное удаление поздних записей бронзянки с нимба Богородицы, покрытие иконы лаком, восполнение утрат красочного слоя с помощью акварели и бычьей желчи.

Первым проводимым методом восстановления считается укрепление красочного слоя методом открытой и закрытой распарки, которое проводилось следующим образом:

Проведение метода открытой распарки: Этот метод применяется, когда присутствуют участки вздутия и достаточно сильно приподнятого кракелюра. Когда кракелюр очень жесткий. Перед укреплением жёсткие края кракелюра обрабатывались с помощью синтетической кисти №1, смоченной в спирте. На выбранный участок щетинной кистью наносился разогретый водный раствор осетрового клея 4-5% концентрации, этот раствор при нагревании нельзя кипятить, так как вещество теряет при высокой температуре свои свойства и при нанесении на поверхность живописи может нанести ей урон. Поверхность напитывалась до тех пор, пока неподвижные элементы не вобрали в себя этот клей, для наиболее лучшего результата, нанесенный на участок клей прогревался теплым утюгом на весу примерно 5мм от поверхности, чтобы раствор мог достаточно напитать слои живописи. Продолжалось это действие до наступления

момента окончательного закрепления участка 10 см вниз от верхнего левого края. 3 см × 8мм.

В результате применения данного реставрационного метода размягчился жесткий кракелюр и закрепился подвижный элемент грунта и красочного слоя

Смысл открытой распарки в напитывании участка таким образом, чтобы закрепился подвижный элемент, или чтобы хорошо напитать приподнятый кракелюр. К тому же прогревание на расстоянии горячей клей и растворитель сильно размягчают жесткий приподнятый кракелюр.

Вздувшийся участок в районе лика Богородицы укрепился окончательно по завершению действий уже следующего метода восстановления.

Проведение метода закрытой распарки: Этот вид укрепления применяется в тех случаях, когда есть жесткий устоявшийся кракелюр, в случае реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь», попавшей в реставрационную мастерскую, он приподнятый.

Обезжиривалась поверхность с помощью масла–пипен, можно также использовать масло–пипен/водка, темпера–спирт/водка. Чтобы не уменьшилось клеящее свойство, было дано время для испарения. Обработался растворителем участок и края утрат. Щетинной кистью напитался участок водным разогретым раствором осетровым клея 3-4%. Затем следовало наложить на участок заклею из папиросной бумаги и разгладить ее, убирая воздушные пузыри и складки. Бралась термопленка, наложилась поверх уклепываемого участка и горячим чугунным утюгом с температурой 60-70 С°, постепенно нагревалась поверхность. Далее давался нажим утюгом, после чего эластичные и размягченные участки укладывались на свое место.

После снималась термопленка, брался кусок фильтровальной бумаги, которой промокивались излишки клея. Затем через уже новый кусок фильтровальной бумаги с хорошим нажимом просушивался укрепленный участок, избегая пересушивание.

Через фильтровальную бумагу произведение прессовалось мешочком с песком и было оставлено минимум на сутки.

Работа проводилась повторно и внимательно на всех участках, где требовалось укрепить авторский слой живописи.

В результате применения данного реставрационного метода восстановилась нарушенная адгезия слоев и сцепление и устранились вздутия.

Для проведения дальнейших работ, было необходимо укрепить участки, не требующие так вмешательств как открытая и закрытая распарка. Для этого использовался *метод профилактического укрепления*:

Это укрепление, при котором требуется профилактика какого-то разрушения, например кракелюра. Задача-склеить этот участок, методом закрытой распарки. Цель применения данного метода была направлена обезопасить красочный слой и грунт при каких-либо манипуляциях (защита).

Профилактическое укрепление (или «профзаклейка») — применяется, когда нам необходимо обезопасить красочный слой и грунт при каких-либо манипуляциях. Например для иконы это склейка досок щита, перемещение, транспортировка, работа с тыльной стороной, при которой есть возможность осыпания или повреждения лицевой стороны.

Клей грелся на водяной бане, ранее были заготовлены заклейки необходимого размера из папиросной бумаги. На лицевую сторону наносился раствор осетрового клея, как правило, от 4-7% концентрации (5-6% в среднем) и наносился на участок, была поставлена заклейка, фильтровальной бумагой пропитали и убрали излишки клея и через другую, чистую фильтровальную бумагу просушили.

В результате данного метода восстановления были укреплены и защищены участки перед последующими реставрационными работами.

После проведения данных процедур икона была оставлена на сутки под прессом мешочков с песком, для окончательного закрепления результатов проделанной работы.

Далее проводился процесс удаления излишек синтетического клея с тыльной стороны. Во время предреставрационных исследований было выявлено наличие с тыльной стороны клея в пазах для шпонок и частично поверхности

древесины. Согласно рекомендациям по реставрации, шпонки не могут быть укреплены к основе без возможности дальнейших манипуляций с ними, особенно при вероятности работы с основой [47].

Удаление синтетического клея проводилось следующим образом:

Ватный тампон наматывался на тонкую деревянную палочку и смачивался в спирте, этот растворитель был выбран в результате проб на ответственном участке по принципу от более слабого к более сильному. Остатки клея были сняты ватным тампоном на тонкой деревянной палочке, а также бережно убраны скальпелем.

Проведенная работа восстановила функциональность шпонок, открыв возможности для их манипуляций, в случае повреждения шпонок или деревянной основы иконы теперь есть возможность заменить шпонки или легко их снять для работы с основой, при этом удалось сохранить укрепительную функцию, для которой и предназначаются шпонки [73].

Во время следующего этапа применялся такой метод восстановления, как удаление восковых вставок из утрат основы.

Воск – это один из наиболее распространенных видов загрязнений, встречающихся на произведениях.

При удалении восковых капель часто на их месте обнажается грунт или деревянная основа из-за того, что горячий воск, попадая на произведение, проникает в структуру произведения, смягчая ее, иногда воско-смоляной состав проникает так глубоко, что его удалить не предоставляется возможности. Во время проведения данной реставрационной работы стояла цель не потерять красочный слой с тыльной стороны и торцов иконы.

Метод восстановления проводился с помощью зонда и скальпеля. Ими убирались большие и толстые скопления воска, не касаясь поверхности иконы. Та часть участков с воско-смоляным составом, на которой было опасно для основы пользоваться скальпелем, накладывался на пять минут компресс из байковой ткани, смоченный в составе этиловый спирт + пинен 1:1, после чего выполнялась механическая выборка скальпелем [72, С. 58 – 60]. Воск

практически полностью удалось удалить, поскольку в прошлом материал не проник слишком глубоко в структуру иконы.

С помощью данного метода восстановления были безопасно для авторской основы удалены восковые загрязнения.

Далее проводились работы по восполнению утрат древесины. Осуществлялось восстановление в первую очередь с тыльной стороны.

Утраты основы очищались от загрязнений и обезжиривались раствором спирта. Места утрат древесины восполнялись с помощью полароида В72 в ксилоле 20% и смешивалось с мелкими деревянными опилками [36]. Заполнение утраты осуществлялось стоматологическими зондами и скальпелями, в местах крупных утрат заполнение производилось послойно, каждый слой просыхал от одного до двадцати четырех часов. Излишки сразу убирались с поверхности с помощью смоченного ватного тампона в растворителе на тонкой деревянной палочке. Восполнение проводилось в уровень авторской основы. Тоннели, оставленные жуками точильщиками заполнялись с помощью стоматологического зонда.

С помощью использованного метода восстановления были восполнены утраты основы.

Для проведения работ на лицевой стороне нужно было удалить заклейки из папиросной бумаги, нанесенные на одном из предыдущих этапов восстановления иконы.

Для этого смоченной в воде и отжатой греческой губкой заклейки смачивались и аккуратно скатывались, так, чтобы на папиросной бумаге не оставались частички красочного слоя. Остатки клея смывались той же смоченной в воде и отжатой греческой губкой, а излишки влаги убирались сухой ветошью.

Далее удалялись поверхностных загрязнения. Данный метод восстановления осуществлялся с применением с детского мыла двух-трех процентного раствора с водой. Мыло выбирается с соблюдением требований к составу, обязателен в нем нейтральный показатель РН, то есть "щелочности".

Тампон смачивался в воде, с помощью него сбивалась мыльная пена и наносилась на выбранный участок поверхности произведения круговыми движениями, очищая участок. Затем новый чистый тампон смачивался в воде и ранее обработанный участок очищался от остатков мыла. Излишки влаги удалялись с помощью сухой ветоши. Таким образом, велась работа по всей поверхности лицевой стороны.

Следующий этап это восполнение утрат основы с лицевой стороны.

Метод восстановления был проведен следующим образом: утраты основы очистились от загрязнений и обезжирились раствором спирта. Места утрат древесины восполнились с помощью нагретого осетрового клея восьми-двенадцати процентов с мелкими деревянными опилками. Заполнение утрат осуществлялось стоматологическими зондами и скальпелями, в местах крупных утрат заполнение производилось послойно, каждый слой просыхал от одного до двадцати четырех часов. Излишки сразу убирались с поверхности, а восполнение проводилось в уровень авторской основы.

Далее было принято решение удалить восковые поздние заполнения с лицевой стороны. Они выполнялись тем же методом, что и с тыльной стороны, при этом стараясь не заходить на авторские слои, чтобы избежать их повреждение. Для наиболее лучшего результата, границы восковых вставок повторно просматривались с помощью ультрафиолетовой лампы.

Под поздними восковыми вставками обнаружались утраты деревянной основы, они были восстановлены методом восполнения утрат основы с лицевой стороны, указанным ранее.

Далее по плану реставрационных работ значилась очистка древесины в местах утрат грунта до основы, а именно удаление красноватой краски в местах утрат. Осуществлялся данный метод с помощью смоченного в растворителе тампона, намотанного на тонкую деревянную палочку. Растворитель подбирался по принципу от слабого к сильному. Путем проб был выбран слабый растворитель — пинен (разбавитель N4). Очищение красноватой краски в

участке производилось в пределах утрат грунта до деревянной основы, не задевая авторские слои.

Следующим методом восстановления должно было быть восполнение утрат грунта с помощью мела и клея.

Предварительно восполняемый участок смачивался водой с помощью смоченной в воде кисти, она не должна быть слишком влажной, чтобы не образовалась лужица на участке. Подготовленная поверхность в местах утраты грунта восполнялась реставрационным грунтом послойно с помощью мастихина. Каждый последующий слой просыхал не менее 20 минут и слегка смачивался кистью перед нанесением последующего. Состав грунта это раствор из шести процентного осетрового клея и отмученной мел. Осетровый клей готовят так: пластинки рыбьего клея, добытые при приготовлении плавательного пузыря, кожи, чешуи и костей рыб, разламывают на мелкие части и насыпают в кастрюлю-клееварку. Заливают водой таким образом, чтобы она закрыла пластинки клея, и оставляют в таком виде от пяти до пятнадцати часов. От пребывания в воде клей набухает, размягчается и плотно оседает на дно. Клеянку помещают в другой сосуд с водой (водяная баня), ставят на плиту и нагревают на медленном огне. Подготовленный разогретый клей с добавлением мела размешивался в небольшом количестве в ладонке, чтобы состав сохранял нужную температуру. Восполнение производилось аккуратно в уровень красочного слоя.

Частью процесса восполнения утрат грунта является выравнивание застывшей смеси — мастиковок.

Заранее была подготовлена натуральная пробка с отшлифованной поверхностью на наждачной бумаге и точильном камне. Пробка немного смачивалась в воде и ней происходило выравнивание. Излишки грунта убирались с поверхности смоченным ватным тампоном. Реставрационный грунт располагается строго в пределах утрат, образовав вместе с авторским красочным слоем единую ровную поверхность.

Далее проводилась регенерация лака. Лаковый слой на реставрируемой иконе редок, но некоторые его участки хорошо просматривались с помощью ультрафиолетовой лампы во время предреставрационных исследований.

Процесс регенерации начинался с пробы на небольшом участке и в неответственном месте. Пробой определяют, восстанавливается ли пленка данного лака парами спирта и, если восстанавливается, то сколько времени должны действовать на нее пары спирта. Во время регенерации лака происходит воздействие паров спирта на авторские слои, поэтому данный метод восстановления проводился максимально аккуратно и внимательно, чтобы не повредить авторскую живопись в местах точечного присутствия лака. Сначала был выбран более безопасный растворитель – пинен, но он не подействовал на лаковую пленку. Следующим по силе воздействия растворителем был смесевый раствор спирта и даммарного лака в соотношении 1:6. Наилучший результат достигался при 4 минутах.

Для выполнения использовался регенерационный ящик. Увлажнение ткани на дне ящика производилось разбрызгиванием спирта и лак, причем так, чтобы не образовывалось капель и пинен не попал на борта. Во избежание появления резких границ по краям отрегенированного участка лаковой пленки, насыщение ткани спирта были несколько снижены вблизи бортов. Во избежание стекания лака и скопления паров пинена в какой-либо части ящика, икона находилась в горизонтальном положении.

Далее производилось утоньшение лаковой пленки. Вначале было выполнено пробное утоньшение лаковой плёнки путём подбора растворителя. Основной принцип подбора растворителя – от более слабого (пинена) к более сильному (спирту). Сначала выбирался наименее ответственный, но показательный участок, примерно 1 x 2 см, на нем произвелась проба растворителя, сначала чистого пинена, потом с добавлением спирта (1:6, 1:5, 1:4, 1:3, 1:2, 1:1). С помощью смоченного в растворителе тампона круговыми движениями утоньшался лак в нижнем углу одежд Богородицы. В результате пробы был выбран пинен. С помощью остро заточенного скальпеля

производилось утоньшение лаковой плёнки. Действие растворителя нейтрализовалось путём протирания ватным тампоном, смоченным раствором даммарного лака и пинена в соотношении 1:1.

Следующим большим этапом было раскрытие живописи от поздних неавторских записей.

Вопрос о поздних вставках и записях решался совместно с другими специалистами — искусствоведами и реставраторами. Обсуждение и решение было протоколировано, занесено в реставрационный дневник и в паспорт.

Нужно было произвести точечное удаление красноватых пятен в области изображения растительности. Раскрытие живописи на этом участке производилось без рекомендуемого этапа регенерации лака, потому что согласно результатам предреставрационных исследований, было выявлено полное отсутствие лака в данной области.

Применяемые в реставрационной практике органические растворители должны обладать высокой растворяющей способностью и химической стабильностью, должны быстро испаряться с обрабатываемой поверхности без сохранения запаха, должны быть нейтральными по отношению к живописным материалам, которые надлежит сохранить.

В 1959 году Г. Н. Томашевич разработала пять составов смесей растворителей, известных под названием РТ (растворители для темперы) [68, С. 49-64]. Ее труды были продолжены И. М. Ерёминой и разработаны смеси органических растворителей для удаления записей. В современное время применяют составы РТ-1, РТ-2, РТ-4, РТ-5. При реставрации иконы «Ахтырская Богоматерь» был использован растворитель универсального действия, относящийся к группе РТ-9. Точечное удаление красноватых пятен производилось с помощью деревянной палочки, на которую намотан тампон. Он слегка смачивался в диметилсульфоксиде, также известном как диметил, он был выбран как растворитель, более подходящий при удалении темперных записей. Записи были успешно удалены, не задев авторский слой живописи, под красноватыми записями открылось спрятанное продолжение изображения

растительности и желтого поля. Также, под более толстым слоем красноватой краски были обнаружены восковые вставки, которые были удалены, далее было произведено точечное восполнение утрат грунта в этих участках.

Следующим этапом реставрации было пробное удаление акрилового золочения с нимбов Богородицы и Иисуса. Принцип метода тот же как и при регенерации лаковой пленки. Требовалось применение ящика петтенкофера. Наиболее лучшие результаты достигались с применением спирта при времени ожидания в 3 минуты. Размягченный акриловый участок снимался скальпелем, далее для более безопасного подхода, после повторного размягчения использовался слегка смоченный в спирте тампон и аккуратно круговыми движениями протиралась поверхность. Пробное удаление прошло успешно, не повредив нижележащий авторский слой живописи. Данный метод удаления золочения был проведен на всем нимбе Богородицы, а затем и Иисуса. В левой части нимба Богородицы под поздним неавторским заполнением акрилового золочения было обнаружено продолжение надписи, расположенной слева от изображения лика Святой.

Раскрытый участок покрыт даммарным лаком с пиненом (1:3). Икона была оставлена на сутки. Это необходимо перед восполнением утрат красочного слоя с помощью акварели и бычьей желчи. Выполнены условные тонировки акварельными красками «Ленинград», по цвету и тону приближены к авторской живописи. Восполнение утрат производилось акварелью, с помощью кистей колонок 000. Восполняемый участок предварительно обрабатывался бычьей желчью. Был выбран метод стандартных тонировок, с помощью первого слоя заливки в пределах утрат и в последующих слоях. После нанесения каждого слоя тонировки выполнялась его притирка составом даммарного лака с пиненом 1:1 для закрепления слоя и нанесения следующего.

Цветовой оттенок тонировки выбирают соответственно общему колориту живописи.

Во время восстановления иконы XIX века «Ахтырская Богоматерь» Северных областей России было обеспечено правильное выполнение

реставрационных работ без ущерба для оригинальности и ценности иконы. В результате, удалось сохранить и восстановить икону, согласно уникальным художественным особенностям. Завершенный проект восстановления памятника стал свидетельством преданности сохранению культурного наследия, оставляя следующим поколениям возможность знакомиться с ценным произведением искусства из Северных Областей России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе проделанной работы, которая заключалась в предреставрационном исследовании и реставрации иконы XIX века «Ахтырская Богоматерь» Северных областей России, автор пришел к выводам, что выбор методов изучения объекта основывается на знании материалов, которые могли быть использованы создателем произведения, их реакции на применение различных аналитических методов, а также на результатах предварительного осмотра. Комплексное исследование, практический опыт, постоянное общение с произведениями искусства, знание технологии живописи в историческом аспекте позволяет исследователю извлечь максимальную пользу из находящихся в его руках аналитических данных.

Согласно поставленным задачам, были определены этапы предреставрационных исследований:

1. Предварительный осмотр произведения
2. Начало ведения реставрационного дневника
3. Выбор методов исследований
4. Начало проведения реставрационного изучения
5. В случае получения спорных или неполных данных, корректирование дальнейшего плана проведения исследований
6. Интерпретация лабораторных данных
7. Выбор методов восстановления

В дипломной работе были проведены следующие реставрационные мероприятия:

1. Укрепление живописи методом закрытой и открытой распарки
2. Восполнение утрат основы с тыльной;
3. Восполнение утрат основы с лицевой стороны;
4. Восполнение утрат грунта;
5. Раскрытие живописи;
6. Восполнение утрат красочного слоя;

Таким образом, раскрытие темы исследования иконы «Ахтырская Богоматерь» показало важность реставрационных операций для реставрации и сохранения культурного наследия памятника. Упор работы был направлен на защиту состояния объекта и восстановления целостности образа. Все мероприятия выполнены успешно. Данная дипломная работа открыла новый памятник для ознакомления с ним и тем самым внесла вклад в сохранение и передачу культурного наследия Северных областей России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Н. П., Носова Г. А. Характер религиозности в среде колхозного крестьянства и основные факторы ее преодоления, М., 1966 г. (автореф. канд. дне.).
2. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерность и противоречия. М.2003-3003.
3. Грабарь Н.Э. о древнем искусства.М 1980.
4. Пиунова П. Р., Чаленко Т. Т. Воск в реставрации станковой темперной живописи. существующие проблемы и возможности их решения. 2023 год.
5. «Стоглав», Спб., 1863 год.
6. Алексеев В. Н. Курс качественного химического полумикроанализа. - М.: Госхимиздат, 1962 г.
7. Алешин А.Б. Реставрация станковой масляной живописи в России – М.,1989.
8. Алешин А.Б. Учебник реставрация памятников истории искусства россии в 19-20 веке. 2008г.
9. Амвросий (орнатский Андрей Антонович). Чудотворные иконы Богоматери на Руси. 2022 год
10. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи.
11. Беленький Е. Ф., Рискин И. В. Химия и технология пигментов. Л.: Химия, 1974 г.
12. Белецкая Е. П., Бирштейн В. Я. Идентификация связующих с помощью капельных реакций. // Художественное наследие. / ВНИИР. - 1979 г.
13. Беляевская О. Н., Федосеева Т. С., Гордюшина В. И., Малачевская Е. Л., Писарева С. А. Реставрационные материалы. 2016 год.
14. Бирштейн В.Я., Гренберга Ю. И. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи: учебное пособие для

художественных вузов и учащихся художественных училищ / В. - Москва : Изобразительное искусство, 1987.

15. Бицадзе Н.В. Икона Русского Севера. 2008
16. Бобров Ю.Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии. Художественное наследие-1990. Вып.13.
17. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства : закономерности и противоречия М.2003.
18. Васильев П. П. Богоматерь-Богородица // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
19. Виннер А. В. Лаки и их применение в живописи. - М.: Изогиз, 1934 г.
20. Горин И.П., Суворов И.П., ЧеркасоваЗ.В. и др. Реставрация произведений станковой масляной живописи.
21. Грабарь И. Вопросы реставрации. М., 1928
22. Гренберг Ю. И. Исследования, требующие отбора проб. // Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи. - М., 1987 г.
23. Гренберг Ю.И. Технология живописи. – М., 1982.
24. Дринберг С. А., Ицко Э. ф. Растворители для лакокрасочных материалов. - л. : Химия, 1984 г.
25. Дэвени Т., Гергей Я. Аминокислоты, пептиды и белки. - М.: Мир, 1976 г.
26. Желнинская З. М. Химический качественный анализ минеральных пигментов, используемых в масляной, темперной и фресковой живописи. // Сообщения. У ВЦНИЛКР. - 1966 г.
27. Зандерманн В. Природные смолы, скипидары, талловое масло (химия и технология). Л.: Лесная промышленность, 1964 г.
28. Зверев В.В. Формирование теории и практики научной реставрации в России//Художественное наследие. М.1989 г.

29. Зюзина Д.С. Восстановление деревянной основы иконы Богоматерь «Всем скорбящим радость» XIX века из собрания Успенского кафедрального собора г. Владимира.
30. Как правильно обращаться с иконами. М., «Центр Благо», 2000 год.
31. Капитанчук В. А., Архангельский В. Е. Растворители для удаления олифных покрытий и записей, содержащие лавандовое масло. // Древнерусское искусство: исследование и реставрация: Сб. науч. тр. / ВХНРЦ. - 1985 г.
32. Киселева А.Р. О методах исследования художественных произведений и о классификации вторичных работ в отделе научной экспертизы. Стр.11-19. Научная экспертиза художественных произведений. Сканрус, Москва, 2007 год.
33. Кисилев В. С. Краски, масла и лаки. Краткие сведения об их приготовлении, свойствах, исследовании и применении в малярном деле. - М.: Т-во И. Д. Сытина, 1912 год.
34. Комшилов Н. Ф. Канифоль, её состав и строение смоляных кислот. - М.: Лесная промышленность, 1965 г.
35. Кононович М.Г., Горохова Г.Н., Кононович М.Г. Об отборе пробы. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV-XVIII в. Москва, ВХНРЦ, 1999 г.
36. Кооб Стивен. Использование паралоида В-72 в качестве клея. Его применение для археологической керамики и других материалов. Исследования в области консервации. (30 апреля 1986 г.)
37. Королюк В.Д. К вопросам об изучении русского народного изобразительного искусства (Крестьянские образа – «примитивы»).
38. Косолапов А.И. Естественнонаучные-методы.
39. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века.
40. Летюхина Мария. Интервью у реставратора Антона Иванова. Ст. в журнале «РБК». 2018 год
41. Летюхина Мария. Ст. «Совсем как старенький: как технологии меняют работу реставраторов». Ст. в журнале «РБК». 2018 год.

42. Маляров К. Л. Качественный микрохимический анализ. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1951 год.
43. Международная хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест (Венецианская хартия).
44. Мелик-Пашаев А.А. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. - М., 1999 год.
45. Митрополит Волоколамский Иларион, «Святые наших дней».
46. Морозова Е.А., Юровецкая А.В., Юровецкая Е.В. Современные и перспективные методики удаления восковых и воско-смоляных адгезивов. 2023 год.
47. Наумова М.В. Реставрация икон: Методические рекомендации. М., изд-во В Х Н Р Ц. им. академика И. Э. Грабаря, 1993—VII.
48. Новосельцев Г.П. Ахтырская икона Божией Матери. 2023 г.
49. Перцев Н. В. Материалы по реставрации / Гос. Русский музей. – СПб. : Palace Editions, 2001 г.
50. Петрова, Е. И. Проблемы сохранения памятников иконописи и возрождения иконописных традиций в Верхневолжском регионе России / Е. И. Петрова.
51. Пивоварова Н. В. Об одном эпизоде борьбы со старообрядчеством: Старообрядчество в России. 2004г.
52. Пивоварова Н.В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII - начала XX в
53. Популярная художественная энциклопедия – М.,1986.
54. Постановление ЦК РКБ(б) от 20.07.1921 «о постановке антирелигиозной пропаганды и о нарушении пункта 13 программы».
55. Природные краски на севере Европейской части СССР и применение их в народном быту. Архив.
56. Прот. Николай Чернышев. Январь, февраль 2017г. Газета 2024 года Храма святителя Николая чудотворца в Клённиках.

57. Протоиерей Димитрий Лескин. Объединяющая святыня: о почитании самарской иконы Божией Матери. 2024 г..
58. Протопресв. Александр Киселев. Икона Божией Матери «Ахтырская». Чудотворные иконы Божией Матери в истории России.
59. Рафельсон Л.Л. Небесный заступник всея Руси: жизнеописание Митрополита Киевского и Московского Алексия, всея России чудотворца, Небесного покровителя Самары. Самара : Алексиевское братство, 2013 г.
60. Регинская Н.В. Иконописный примитив в русском искусстве начала XX в. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2006 г.
61. Рузавин Ю.А. Проверка свойств материалов для защиты иконных досок // Художественное наследие. М., 2006 г.
62. Савчук Екатерина. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», (ноябрь 2012).
63. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М., 2007 г.
64. Смирнова Э. С. Живопись обонежья XIV–XVI веков; Реформатская М. А. Северные письма.
65. Тальберг Н. Д. Пространный месяцеслов Святых в Земле Российской просиявших. В каких нуждах каким иконам надлежит поклоняться. — СПб.: Вера, 1997 г.
66. Тарасов О. Ю. Русские иконы XVIII — начала XX в. на Балканах // Советское славяноведение. 1990 г.
67. Технологии и исследования произведений станковой и настенной живописи. М. ГосНИИРМ, 2000 г.
68. Томашевич Г. Н. Новое в реставрации темперной живописи. // Вопросы консервации произведений изобразительного искусства. - М.: Академия художеств СССР, 1960.
69. Трофимова Я. В. Понятие «Невьянская школа иконописи» в отечественной историографии.

70. Федосеева Т. С. Реставрационные и живописные материалы: Терминологический словарь-справочник. М., 2010 г.
71. Филатов В. В., Реставрация станковой темперной живописи — М.: Изобразительное искусство, 1986 г.
72. Церковно-народный календарь. Произведения русской иконописи и живописи XVII — начала XX вв. из собрания Государственного музея истории религии. — СПб.: Гос. музей истории религии.
73. Чаленко Т. Т. Пиунова П. Р., Воск в реставрации станковой темперной живописи. Существующие проблемы и возможности их решения. 2023 г.
74. Четверкин П.А. Современные возможности исследования слабовидимых изображений при технико-криминалистическом исследовании документов. 1970 г.
75. Чуракова М.С. Проблема удаления восковых и воско-смоляных адгезивов из тканых основ произведений станковой масляной живописи. Сравнение методик и материалов. М., 2021 // Научно-технический архив ГОСНИИР.
76. Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005 г.
77. Щенникова Н. В., Э. П. И. Ахтырская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. — М., 2002. — Т. IV : «Афанасий — Бессмертие».
78. Юровецкая А.В., Юровецкая Е.В. Опыт повторных реставраций произведений станковой масляной живописи, укрепленной ранее восковыми составами. Сохранение культурного наследия: исследования, реставрация, новые открытия. Материалы IV Междунар. научно-практич. конф.: Санкт-Петербург, 12-14 ноября 2020 г. / науч.ред. Ю.Г. Бобров; сост. А.И. Шаманькова. СПб. : С.-Петерб. Акад. художеств, 2021 год.
79. Юровецкая А.В., Юровецкая Е.В., Морозова Е.А. Исследование эффективности реставрационных методик по удалению восковых и воско-смоляных адгезивов . М. 2022.