



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: «Раскрытие станковой темперной живописи на примере
Четырехчастной иконы с предстоящими святыми»

Исполнитель: Шашина Елена Ивановна

Руководитель: к. культурологии, доцент, Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой

к.пед.н., доцент,

Макухина Олена Владимировна

«05» июня 2024 г.

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ И ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ	6
1.1 Особенности станковой темперной живописи	6
1.2 Историко-ретроспективное своеобразие Четырехчастных икон	16
1.3 Современные принципы реставрации станковой темперной живописи	22
ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ РЕСТАВРИРУЕМОЙ ЧЕТЫРЕХЧАСТНОЙ ИКОНЫ	35
2.1 Анализ реставрируемого произведения, композиция и сюжеты	35
2.2 Историческое исследование реставрируемого произведения	40
2.3 Процесс раскрытия реставрируемого произведения	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	55
ПРИЛОЖЕНИЕ А	60
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Реставрационный паспорт	

ВВЕДЕНИЕ

Станковая темперная живопись занимает важнейшую роль в истории русского искусства. Русская православная икона, являясь преемницей Византийского канона, в свою очередь стала безукоризненным культурным феноменом, которым интересуются исследователи и историки не только в России, но и за ее пределами. Раскрытие художественной специфики создания и символического значения русской православной иконы позволяет глубже понять ее роль и место в историческом контексте культурного наследия России.

Вопрос о сохранении станковой темперной живописи как объекта культурного наследия с каждым годом становится все более актуальным ввиду растущего интереса к истории развития русского искусства, его специфики и особенностей в сравнении с изменчивыми западными тенденциями.

Важность подбора технологии и методов реставрации стоит на первом месте, если брать во внимание, что на протяжении долгих лет к иконам относились фактически как к бытовым предметам, а не как к произведениям искусства или объектам культурного наследия, что привело к тому, что многие произведения станковой темперной живописи дошли до нас в плачевном состоянии.

В данной работе будут рассмотрены теоретические аспекты реставрации, исходя из истории и технологии создания станковой темперной живописи, особенности четырехчастных икон, анализ состояния реставрируемой иконы, а также будут подобраны методы и технологии, применяемые в процессе реставрации.

Целью данной работы является исследование особенностей реставрации станковой темперной живописи на примере конкретного произведения – Четырехчастной иконы с предстоящими святыми, а также выявление специфики конкретно взятого произведения.

В соответствии с поставленной целью определяется постановка следующих задач:

1. Исследовать историко-культурные особенности развития станковой темперной живописи в XIX веке, ее технические особенности и нюансы;
2. Проанализировать состояние реставрируемой иконы и определить характер повреждений;
3. Исследовать существующие методы и технологии реставрации станковой темперной живописи и выбрать наиболее подходящие для реставрации Четырехчастной иконы с предстоящими святыми;
4. Подобрать методику и последовательность реставрации исследуемой иконы, учитывая особенности данного типа произведений искусства и конкретные повреждения.
5. Провести реставрацию иконы XIX века с сюжетами: Покрова пресвятой Богородицы, Радость всех скорбящих, Чудо Георгия о змие, святой Илия Пророк.

Для определения специфики проблем раскрытия реставрируемого объекта список литературы данной выпускной квалификационной работы вмещает в себя связанные с темой труды различных сфер наукознания: историко-культурные исследовательские произведения, освещающие развитие иконописи, их технико-технологические особенности, а также собрания практических методик реставрации и консервации произведений станковой темперной живописи.

Объектом исследования в работе являются исторические и иконографические особенности Четырехчастных икон.

Предметом исследования данной работы являются методологические и технологические принципы реставрации станковой темперной живописи, примененные в раскрытии Четырехчастной иконы с предстоящими святыми.

Актуальность темы обусловлена вопросом необходимости учета особенностей реставрируемых произведений, исходя из состояния сохранности произведения и специфики материалов, использованных в процессе написания станковых икон.

К вопросу истории развития станковой темперной живописи следует выделить труды Г. И. Вздорнова «История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век» и И. Э. Грабаря «История русского искусства».

При изучении темы подбора реставрационных методов стоит обратиться к работам Боброва Ю. Г. «Теория реставрации памятников искусства : закономерности и противоречия», Н. А. Гагмана «О некоторых проблемах реставрации древнерусской живописи» и Г. И. Вздорнова «Реставрация и наука».

Глава 1. История развития и основные технико-технологические характеристики станковой темперной живописи

1.1 Особенности станковой темперной живописи

Темперная живопись – это вид живописной техники, в которой в качестве основного связующего используется эмульсия. По изначальной технологии такая эмульсия изготавливалась из воды и яичного желтка, либо цельного куриного яйца, а также иногда замешивалась из разведенного водой растительного или животного клея в примеси с маслом (или с маслом и лаком).

Существуют догадки, что название краски происходит от итальянского слова «tempo» – «время», буквально говоря о том, что данный материал очень быстро высыхает не только на поверхности произведения, но и сразу на палитре, из-за чего мастерам для работы с ним приходится действовать оперативно.

Благодаря простоте технологии создания, темперная краска долго оставалась одним из самых используемых материалов не только в христианской живописи, но и в народных промыслах разных стран. Она использовалась в скульптуре, фресках и многих других ответвлениях искусства.

Темперная живопись берет начало еще со времен Древнего Египта, процесс ее создания был описан еще три тысячи лет назад [42]. Так знаменитые саркофаги были расписаны аналогами современной темперной краски.

Первые мастера изготавливали краску, используя в качестве цветных пигментов различные минералы. Их стирали в порошок и вмешивали в эмульсию из яичного желтка. Поскольку в то время разнообразие пигментов для красок было не таким обширным, художники использовали желтки еще и для усиления оттенков некоторых цветов, таких как желтый и коричневый.

Также интересно то, что оттенки красок также зависели и от качества яиц. У определенных куриц желтки отличались особой яркостью желтого цвета,

соответственно, работы, написанные эмульсией из таких яиц, обладали более насыщенной желтизной.

От Египта технология приготовления темперной краски перешла и на территорию Древнего Рима. В одном из древних найденных письменных источников, который называется «Естественная история» за авторством Плиния Старшего, упоминается некое красящее вещество «purpur-rissum», которое соединялось с яичным желтком и применялась для живописи. Эта технология идентична технологии создания темперы. Факт упоминания об этой краске говорит о ее популярности уже в то время.

Многочисленные археологические находки также свидетельствуют о том, что темперные краски применялись также на Ближнем Востоке и в Индии, преимущественно используя во фресковой живописи.

У мастеров-художников Византии темперная краска также была основным материалом для станковой живописи и применялась в написании каноничных раннехристианских произведений [41]. Именно из Византии ее переняли в оборот и западноевропейские мастера, и вплоть до XV века темпера занимала первое по популярности место [2]. Однако, с конца XV века, в связи с совершенствованием технологии масляной живописи, спрос на темперную, в свою очередь, в Европе сильно упал. Но в XIX–XX веках интерес художников к темпере возродился из-за специфических качеств этой техники, таких как бархатистая матовая фактура и сохранение свежести красок с прошествием времени [40]. Несмотря на это, яичная темпера всегда оставалась одним из основных материалов в России, Греции и на Востоке.

При всемирном распространении яичной темперы качество красок было различно в зависимости от региона. В то время, как в области Египта уже был обнаружен синий пигмент, в Европе таким разнообразием материалов для пигментов похвастаться не могли и одной из главных основ там была желтая глина. Именно поэтому большое количество произведений Европейских мастеров обладает желтой и коричневой палитрой.

Отличительными чертами темперных красок являются доступность и дешевизна ингредиентов: темпера изготавливается из воды и желтков яиц; устойчивость и долговечность: темпера держится многие годы, не выгорает и не теряет цветовых свойств; обладает возможностью изменения и усовершенствования оригинального состава красок в зависимости от возможности мастера достать те или иные компоненты: в XV веке художники, в процессе экспериментирования над составом, добавили в краску льняное масло. Именно этот опыт лег в основу создания и совершенствования масляной живописи [45]; разнообразие компонентов для красок: современная темпера содержит искусственные связующие добавки, что позволяет увеличить их долговечность и качество; темперная краска требует впитывающей основы или грунта для лучшей фиксации краски на полотне; матовая текстура после высыхания напоминает более плотную гуашь. От гуаши темпера отличается лучшей укрывистостью и водостойкостью – темперные краски почти не размываются водой; темперная краска требует быстрой работы при использовании пастозной техники из-за быстрого высыхания прямо на палитре; сложность при смешивании цветов и оттенков. Темпера менее пластична, чем масло, что затрудняет смешивание цветов на полотне; высокая плотность и непрозрачность: кисть не оставляет следов на мазках; темпера не меняет оттенок под слоем лака.

Преимущества яичной темперы перед другими художественными материалами:

1. Высокая пастозность и пластичность консистенции;
2. Хорошая адгезия (сцепление);
3. Эмульсия состоит из яйца, масла и масляного или скипидарного лака, что позволяет создавать разнообразные составные рецепты темперы;
4. Не желтеет и не темнеет с течением времени, в отличие от той же масляной живописи.

Технологию изготовления темперных красок Россия переняла из Византии в конце X века вместе с искусством иконописи и ее канонами. Иконописцы на Руси вплоть до конца XIX века, говоря о процессе замешивания пигмента со связующим, употребляли при этом выражение «тереть краски», или «растворять краски». А сами краски следовательно именовались «твореными». Однако, начиная примерно с середины XIX века твореными красками стали именоваться только золотую и серебряную краски.

Современная технология изготовления темперной краски по-новому раскрыла столь древний материал. Синтетические краски прекрасно ложатся на поверхность, не обладают резкими запахами, быстро высыхают, почти не изменяют цвета и обладают доступной любому красочной палитрой, не блекнувшей годами.

Продажа уже замешанных темперных красок значительно упрощает работу благодаря разнообразию цветов и оттенков. Такая краска не требует никаких дополнительных манипуляций и сейчас даже некоторые иконописцы прибегают именно к таким материалам.

В настоящее время выделяется большое количество разновидностей темперных красок. Они все создаются по одной технологии и главное отличие у них в эмульсии, задействованной при смешивании. Виды темперных красок можно упорядочить следующим образом:

1. Яичная темпера. В качестве эмульсии применяются желтки свежих куриных яиц;
2. Казеиново-масляная. Связующими веществами у нее являются казеиновая водная эмульсия и растительное масло (оливковое или подсолнечное);
3. Акриловая. Содержат водную взвесь полиакрилатов. Полиакрилаты — это полимеры, происходящие от сложных эфиров акриловой, метакриловой и цианакриловой кислот;

4. Воско-масляная. Изготавливается на основе эмульсии воска с водой с добавлением растительных масел и поверхностно-активных веществ;

5. Поливинилацетатные. Современные виды красок на основе водной эмульсии клея ПВА.

По канонам иконописи станковая темперная икона содержит в себе около четырех-пяти слоев (не считая металлических окладов и прочего). Слои неизменно располагаются в представленном порядке:

Первый слой — **основа**. Основа является щитом из деревянной дощечки с наклеенной на нее ветошной тканью (в основном шелковой или бумажной), называемой паволокой. Паволока – это ткань редкого плетения (иногда для паволоки ткань специально доводят до ветхого состояния). Клеят паволоку на щит иконы перед левкасом для лучшего сцепления его с древесиной. Изредка встречаются иконы, у которых нет паволоки;

Второй слой — **грунт**. В яичной темпe-ре, преобладающей в станковой иконописи, грунт всегда белый. Такой вид грунта называется левкасом и он представляет собой смесь из растертого в муку мела с животным или рыбьим клеем, предварительно разведенным с водой и разогретым на водяной бане. Иногда в левкас добавляют льняное масло;

Третий слой — **красочный**. Перед нанесением красочного слоя на икону наносится подготовительный рисунок, именуемый “графья” или “прорезь”. Во время этого процесса тонко заточенной иглой процарапывается контур будущей композиции в целях не сбиться во время работы с краской. и красочных материалов последовательно нанесенных на предварительно выровненный грунт. Иногда для нанесения контура применяется уголь;

Четвертый — **защитный** (или покров-ный) слой. Традиционно выполняется из олифы или масляного лака. Очень редко в качестве материала для защитного слоя использовали белок куриного яйца (в основном таким методом пользовались белорусские и украинские школы иконописи). В

настоящее время в этапе нанесения покровного слоя нередко участвуют различные смоляные лаки.

Станковая темперная икона, применяемая изначально исключительно приверженцами иконописных школ, нашла в России свое продолжение в народном ремесле лаковой миниатюры: Палех, Холуй, Мстёра и многих других. Изначально такой промысел возник еще в Древнем Китае и пришел в Россию во время развития торговых отношений с Азией в XVII веке.

Основа иконы изготавливается из разнообразных пород дерева. С самого зарождения иконописи наибольшее предпочтение отдавалось тому виду древесины, который был наиболее распространенным в конкретной области написания произведения. Например, в Центральной области России основным материалом для щита была липа, на севере России – хвойные породы, сосна и ель, в Сибири – лиственница. Также могла быть задействована древесина березы, ивы, яблони и прочих распространенных видов деревьев. Начиная XIX века встречались иконы, которые были написаны на привозных кипарисовых досках. Такие иконы ценились больше из-за экзотичности материала для основы. Следовательно, далеко не каждый мог позволить себе подобную работу.

Для скрепления досок на щиты икон большего размера создавались специальные деревянные “гвозди” – шпонки. Они представляли из себя прямоугольники неправильной формы (одна сторона была шире другой). Также они применялись как своеобразные “ребра жесткости” которые защищали доски от деформации.

В древности станковая темперная живопись была только прямоугольной формы, однако, с XVII века пришла пора экспериментов с каноническими традициями и иконы обрели разнообразие. Появились основы круглой формы, овальные, трапециевидные, с полукруглым завершением и так далее.

Паволока на основу могла наноситься как по всей поверхности, так и участками. Первоочередно она прилегалась к наиболее ответственным и уязвимым

участкам, таким как края иконы, места стыка досок и места дефекта древесины, вроде сучков и сколов. Ветошная ткань позволяла левкасу лучше закрепиться на основе и не отслаиваться со временем.

На иконах с углублением по центру, на ковчег и поля щита наносились два отдельных куска ткани, чтобы избежать деформации, поскольку во время высыхания паволока имеет свойство натягиваться, что может исказить древесину со временем или привести к отслойкам грунта и красочного слоя. Ковчег в иконописи – это углубление в центре щита с лицевой стороны произведения. По форме ковчег обычно идет смежно с краями щита, однако встречаются произведения с более интересными формами углубления.

После нанесения паволоки происходит процесс левкашения иконы. Левкас изготавливался из клея животного происхождения и мела/гипса. Левкас наносился послойно. Тонкие слои грунта накрывали друг друга, постепенно наращивая необходимую толщину. Необходимое количество слоев варьировалось, но их никогда не было меньше 5-6. Мастера древности могли наносить левкас с перерывами в сутки для достижения полного высыхания каждого слоя грунта, что обеспечивало лучшую надежность. Когда необходимая толщина грунта была достигнута, левкас выравнивали и шлифовали до идеально гладкой поверхности с последующим нанесением рисунка будущей иконы.

Когда наступала очередь работы с цветом, мастера-иконописцы первым делом начинали «раскрывать» икону, закрывая плоскость основным цветом. Первые слои были разведенными и полупрозрачными, чтобы не потеряться в деталях. После того, как основные цвета были заложены, прописывались более мелкие детали.

Лики, части тела и одеяния фигур на иконах прописывались отдельно в конце работы с постепенным высветлением, отчего основные заложенные цвета становились теновыми оттенками в общей композиции. Завершающим этапом в работе с цветом было нанесение пробелов и написание надписей. Пробела – это

непосредственное нанесение чистых белил на одеждах и ликах. Пробела накладывались послойно после полного просыхания каждого предыдущего.

С завершением всех работ икона покрывалась защитным слоем лака, по традициям – олифы – вещества из различных растительных масел, которые были подвергнуты термообработке.

В зависимости от местоположения различных иконописных школ, технология прописи могла варьироваться и видоизменяться. Часто на это влияли материалы, наиболее доступные в той или иной области и отсутствие сообщения между мастерами из разных регионов. Постепенно данный феномен превратился в устои, сделав узнаваемым стилистику написания станковой темперной живописи каждой иконописной школы. Например, теперь искусствоведы могут с легкостью опознать Новгородскую, Псковскую, Владимиро-Суздальскую и другие иконописные школы по определенным отличительным признакам.

До XVII века технологии написания икон тщательно соблюдались, а любое отклонение от заданных канонов приравнивалось к греховничеству. Именно поэтому иконы того периода, находясь в условиях соблюдения предписываемых норм хранения, света, температуры и влажности, буквально нетленны. Однако, впоследствии, в связи с знакомством самобытного русского искусства с европейским, тенденции которого не переставали видоизменяться из года в год, от многих догм художники начали отворачиваться, в поисках свежих идей. Это привело, несмотря на расцвет в России светского искусства, к вредоносным для церковной живописи новым порядкам. Неудивительно, что следствием таких изменений стало то, что более молодые иконы в итоге сохранились гораздо хуже древних.

В первую очередь мастера начали уходить от традиций иконописи из вопроса экономии. Также причиной стал вопрос о времязатратности процесса. Мастерам прошлого будто было некуда торопиться, каждый этап был строго продуман и написание одной иконы могло занимать не меньше года.

С приходом новых тенденций ушли и эти традиции. Чтобы не задерживать заказчиков, художники выбирали простой путь, не задерживаясь на каждом этапе подолгу и стараясь максимально сэкономить время и средства, потраченные на материалы.

Качество досок для основы икон постепенно лишалось определенных требований, а со временем даже обработка их происходила небрежно. Иногда могли встречаться в прямом смысле неотесанные иконы, с основы которых даже не удосужились удалить кору.

Паволока стала вовсе необязательным этапом, ее могли нанести, а могли обойтись и без нее. Материалом для нее теперь служила не только определенного строения ткань, художники могли обойтись простой бумагой.

Для замешивания левкаса помимо привычных мела или гипса в ход могли пойти самые разные составляющие, например белила или даже крахмал. К тому же, изменилось и само нанесение левкаса, став более небрежным, что сильно сказывалось на долговечности произведения. Теперь мастера могли не производить послойное наложение грунта, или же не дожидаться полного высыхания каждого слоя. Такой грунт быстро приходил в негодность и приобретал различные деформации.

Дорогостоящее золочение начали заменять на более дешевые металлы, такие как серебро, сплав серебра и олово, а порой и одно лишь олово с нанесенным поверх желтым пигментом для придания эффекта золочения. Желтый пигмент мог быстро сноситься и оголить вид на дешевый заменитель золота.

После написания икон живописцы прибегали к покрытию более дешевым лаком, нежели олифой. Это значительно удешевляло икону, что могло быть более приемлемым для заказчика, однако такое защитное покрытие значительно уступало олифе в стойкости к внешней среде, что приводило к быстрому увяданию произведений.

В целом такая тенденция могла быть на руку мастерам. Ведь чем быстрее икона приходила в негодность, тем больше людей приходило за новой. Мастера, берущие дешевые заказы легко могли соревноваться с опытными иконописцами, чья работа расценивалась намного дороже, что не каждый человек мог себе позволить.

Несмотря на это, такие иконы также несут историческую ценность и требуют реставрационных вмешательств. К тому же, тенденция удешевления производства станковых икон, стала своеобразной вехой в истории развития русской иконописи, на которую нельзя закрывать глаза.

В настоящее время именитые мастера-иконописцы постепенно возвращаются к первоначальным технико-технологическим канонам в угоду качества и долговечности написанных произведений, однако и по сей день остается большое количество людей, создающих иконы отходя от принятых технологий. Однако, такие люди в основном работают сами на себя и не прикреплены к тем или иным иконописным мастерским, продавая работы на заказ.

1.2 Историко-ретроспективное своеобразие Четырехчастных икон

Главной отличительной чертой икон четырехчастного типа является само содержание иконы, которое раскрывается в четырех обособленных друг от друга сюжетах. Четырехчастная икона представляет из себя объединение из четырех разных икон на одном щите, каждая из которых раскрывает свой сюжет. Сюжеты могут быть не связаны между собой событийно, однако всегда несут в себе скрытый подтекст, направленный на помощь в том или ином деле для заказчика.

В основном сюжеты четырехчастных икон разделены друг от друга крестом с изображенным в центре распятием с ликом Спасителя или его распятой фигурой. Однако, в зависимости от желания заказчика и ценовой категории произведения, данная деталь может быть упрощена до простой однотонной заливки. Например, в реставрируемой иконе разделительный крест залит светло-голубым цветом и изображения распятия со Спасителем на нем нет. Однако, крест не является полностью пустым. На горизонтальной части креста расположены выполненные черной краской подписи к двум нижним сюжетам иконы, “Чудо Георгия о Змие” и “святой Илия Пророк”. Подписи к верхним сюжетам, “Покрова Пресвятой Богородицы” и “Радость всех скорбящих”, подписи расположены на фонах самих сюжетов.

История создания икон, содержащих в себе четыре сюжета, восходит далеко к Византийской иконописной традиции. На Русской земле такой вид икон появился лишь в XIV–XV веках. Однако, с течением лет развития иконописного дела концепция их не изменялась со времен первоначального канона. Это обусловлено, несмотря на разнообразность размещения сюжетов, достаточной лаконичностью структуры произведения, которая и не требует больших изменений.

Первое упоминание о русской четырехчастной иконы происходит из Новгородской иконописной школы в XV веке: «Подлинной жемчужиной [25] новгородской иконописи рубежа XIV-XV веков является происходящая из Георгиевской церкви четырехчастная икона Русского музея. Остается неясным, почему ее автор объединил на одной доске четыре не связанных друг с другом

эпизода: Воскрешение Лазаря, Ветхозаветная Троица, Сретение, Иоанн Богослов, диктующий Прохору. Возможно, что это было обусловлено пожеланием заказчика. Все четыре сцены превосходно вкомпонованы в прямоугольник иконной доски» [24]. Дальнейшее распространение четырехчастные иконы получают уже в XVI веке с развитием независимых школ иконописи.

Четырехчастные иконы обретали большую популярность у крестьянского сословия, их создавали в деревнях для семейных красных уголков. Красный угол у славян являлся наиболее сакральным местом в доме. В углу располагались домашние иконы и стол. По традиции место для угла выбиралось обращенным на юго-восток, а сам угол представлял собой подобие алтаря православного храма. Состоя из сразу четырех образов с разными сюжетами, такие иконы служили небольшими иконостасами для людей, которые не могут позволить себе слишком дорогие заказы.

Четырехчастные иконы занимали отдельную нишу в творчестве русских иконописцев и говорили об изменении культурных процессов России в середине XVI века от Средневековья к новому времени. При переходе от церковной живописи к светской живописные произведения, в том числе и иконы, стали повсеместно делать на заказ.

Четырехчастные иконы несут в себе личный и семейный характер. Каждая из них уникальна в выборе сюжетов и оформления.

Отличительное положение иконы "Четырехчастной" в истории русской культуры, особенности ее иконографического строя, который свидетельствует о смене культурных и мировоззренческих тенденций в середине XVI века от Средневековья к новому времени. Эти тенденции привлекли внимание множества исследователей к этому предмету и к документам, связанным с так называемым "делом Висковатого" [29]. Этот интерес обусловлен значимостью иконы как культурного явления и желанием понять его значение в контексте религиозных и исторических процессов того времени.

Феномен подобного распространения промысловых четырехчастных икон привлек внимание большого количества исследователей истории и культуры XIX века, таких как Дмитрий Ровинский [38], Федор Буслаев [9], Никодим Кондаков [23], Ольга Подобедова [34], Евгений Голубинский [14], Николай Покровский [35] и многих других, что отразилось в различных историко-искусствоведческих трудах.

Своеобразным пиком расцвета четырехчастных икон стали XVIII–XIX века, когда помимо монастырских мастерских искусство иконописи перешло к простым ремесленникам и людям, далеким от искусства живописи в общем. Иконы начали изготавливать мастера совсем иного вида деятельности в свободное от работы время ради дополнительного источника дохода. Это могли быть столяры, сапожники и кузнецы, взявшие в руки кисти в целях повысить уровень дохода. В это время участились заказы икон для домашних красных углов и содержание сюжетов выбирали сами заказчики.

В таких заказных иконах нередко взаимосвязь четырех сюжетов не проглядывалась вовсе и была ясна лишь самим владельцам. Сюжеты могли относиться к разным святым и даже разным эпохам христианской истории. Это могли быть святые-покровители семьи или сюжеты, несущие с молитвой определенную помощь (здравие, процветание, мир в семье и так далее). Исходя из факта, что отныне иконы могли писать люди, вовсе не учившиеся в иконописных школах, можно отметить частый вольный “пересказ” канонических сюжетов, композиционные изменения, расхождения образов святых и так далее.

Как и в случае с реставрируемой иконой, по бокам от сюжетов на иконах могут быть вписаны предстоящие святые, дополняя сюжеты. Предстоящие – со старославянского значит “стоять перед кем-то, чем-то”. На иконописных произведениях предстоящие святые стоят перед Богом в молитве за людей. Это были либо святые, почитаемые в конкретном регионе, либо покровители семьи,

либо те святые, чья помощь необходима заказчику в конкретной жизненной ситуации или вопросе.

В составе четырехчастных икон могли быть изображения евангельских или ветхозаветных сюжетов, поясных изображений святых, и сюжеты праздников, которые особо почитались в определенной местности. Такие иконы могли являться небольшими иконостасами, заменяя людям несколько одинарных изображений.

Несмотря на обширность выбора сюжетов, размещение их в четырехчастных иконах не хаотично. Такая икона, созданная по принципу иконостаса, несет в себе особое значение.

В ликах святых, изображенных на иконе, проявляется их внутренняя сила, а сама композиция – четыре сюжета вокруг разделительного креста – являются своеобразной моделью Вселенной, как четыре стороны света, в центре объединенные крестом – Богом. Следовательно, модель Вселенной преподносится как образ духовного дома и человека в нем, в окружении своих близких.

Четырехчастные иконы являются своеобразным “духовным домом”, где каждое изображение представляет собой “окно”, через которое можно заглянуть в житие святых.

Связь сюжетов с архитектурой "четырёхчастной" иконы обусловлена надписями, сопровождающими изображения иконы. Большинство из них, вероятно, являются переработкой одного или нескольких паримийных текстов. Также надписи могут пересказывать названия сюжетов. На реставрируемой иконе такие надписи находятся на фонах сюжетов и на кресте. Такие подписи могут помочь в трактовке сюжетов, которые у промысловых авторов зачастую могут расходиться с каноничными образами.

Самыми неотъемлемыми сюжетами четырехчастных икон были сюжеты из жития Богоматери. Их можно встретить практически на каждой иконе

четырёхчастного типа. Так и на реставрируемой иконе целых два сюжета отведены житию Богородицы – “Покрова Пресвятой Богородицы” и “Радость всех скорбящих”.

Примерами четырёхчастной иконы с изображением евангельских сюжетов являются:

- 1) Четырёхчастная икона (праздники) Воскрешение Лазаря, Троица, Сретение, Иоанн Богослов с Прохором;
- 2) Четырёхчастная икона Благовещенского собора Московского кремля;
- 3) Четырёхчастная икона: Архангел Михаил, Огненное восхождение пророка Илии, Богоматерь Одигитрия Шуйско-Смоленская, св. Никола и святые на полях;
- 4) Четырёхчастная икона: Спаситель, Богоматерь, архангел Гавриил, ангелы, апостолы, праведный Иосиф. Египет, 14 век;
- 5) Четырёхчастная икона: Спаситель, Богоматерь, Иоанн Предтеча, ангелы, апостолы, праведный Симеон, пророчица Анна, пророк Моисей, пророк Илия.

Примерами четырёхчастной иконы с с поясными изображениями святых являются:

- 1) Икона конца XV века. Никола, Богоматерь Знамение, Симеон Столпник, Иоанн милостивый из собрания Алексея Викуловича Морозова, промышленника и коллекционера конца XIX – начала XX века;
- 2) Икона второй половины XV века. Никола, Илья Пророк, Параскева Пятница и Власий;
- 3) Икона XV века (?). Богоматерь, Спас, Стефан и Никола;
- 4) Реставрируемый объект – икона середины XIX века с образами: Богородица Ахтырская; Николай Мерликийский; Архангел Михаил; Дмитрий Солоунский.

Четырехчастные иконы были распространены у различных авторов иконописных школ. Так, существуют «небольшая четырехчастная икона в Третьяковской галерее, вышедшая из мастерской Феофана» [33], четырехчастная икона, написанная в 1554 году псковскими иконописцами Останей и Якушкой и многие другие. Данная икона является одной из древнейших иконописных произведений в России.

Идейное содержание четырехчастных икон чрезвычайно сложно, так как символика образов и в целом произведения обычно емкие и могут рассматриваться на разных уровнях.

Четырехчастные иконы являются отдельным витком развития русской православной живописи. Придя прямиком из Византийского канона, они нашли распространения среди представителей народного творчества и стало своеобразным отличительным признаком промыслового народного творчества в России. Почти все иконы такого типа можно смело отнести к ремесленным самобытным произведениям.

1.3 Современные принципы реставрации станковой темперной живописи

Слово реставрация происходит от латинского слова «restauratio» — восстановление. Говоря в общепринятых чертах и опираясь на современные

законы и нормы в специальных государственных мастерских, «реставрация» представляет собой все виды работ, направленные как на спасение произведения искусства от разрушения, так и на максимально возможное раскрытия его первоначального облика, задуманного автором.

Научная же реставрация несет в себе цель постоянных исследований и совершенствования методов, направленных на сохранение объектов культурного наследия. Эта наука прошла долгий тернистый путь, чтобы на данный момент современные мастера-реставраторы имели все возможности сохранять памятники живописи такими, какими они были задуманы автором сотни лет назад.

Натуральные компоненты, из которых сотворены древние иконы, подвержены не только климатическому и физическому, но и временному влиянию. Это относится как к иконам исторических эпох, от V до XVI веков, так и к современным, созданным в XXI веке. Сохранить первоначальный внешний вид иконы всегда оказывалось первостепенной задачей. Однако, в прошлом, за неимением научной базы, существовало не так много вариантов. Если икона была повреждена, то ее могли просто сжечь и же заказать новую. В случае разлета досок или потемнения живописи с появлением осыпей и утрат, икона поручалась иконописцу для "поправления" или "обновления" ее внешнего вида [37]. Доски скрепляли заново, а икону промывали водой с мылом, а иногда и щелочью, отчего страдала и живопись. Отставший от основы грунт вырезали лезвием вместе с авторским красочным слоем, утраты заполняли новым, часто для однородности поверхности заходя красками и на авторскую живопись, выравнивая слой. Прописывали икону по утратам или же вовсе писали новый образ на доске поверх старого изображения, в основном опираясь на слабо выраженные остатки контуров прежних изображений. Именно поэтому часто встречаются ситуации, когда икону отдают на реставрацию в одном виде, а при просмотре через рентген выясняется, что под слоем краски заложен совершенно другой сюжет. Если изображение полностью скрывалось под старыми слоями

красок, на иконе могла появиться совершенно другая сюжетная линия. В XX веке при реставрации на некоторых иконах обнаруживали до шести слоев различных живописных изображений, иногда абсолютно разнящихся между собой. Те же методы поновления применялись и при восстановлении выцветших настенных фресок в старых храмах.

Такая тенденция происходила потому что иконы не причислялись к объектам культурного наследия. Винить поновителей прошлого невозможно, поскольку в те времена просто не существовало иных вариантов за неимением научной базы и систематизации реставрационных процессов. Такие новшества пришли намного позже, именно тогда, когда иконописные произведения были причислены именно к памятникам культуры.

Во множественных документах, публикациях и научных работах прошлого можно встретить самые разнообразные ответвления этого понятия, например «чистка», «промывка», «поновление», «подправка», «возобновление» и тому подобные. Термины эти, в виду несовершенства и губительных последствий технологий прошлого полностью устарели. Поскольку лишь с XX века мастера-реставраторы начали разработку научного подхода, более техника реставрации несла в себе задачу лишь “придать лоск” устаревшим произведениям станковой темперной живописи.

Так под промывкой реставраторы настоящего времени подразумевают непосредственный процесс удаления поверхностных загрязнений, лежащих поверх защитного слоя олифы. В реставрационных вмешательствах прошлого «промывка» несла за собой грубое удаление и самого слоя олифы, и позднейших записей, то есть всего того, что находится поверх первоначального красочного слоя. «Когда хочешь промыть старые иконы, то наперед влей воду в большое корыто, в котором икона могла бы поместиться под водой, потом положи ее туда и, взяв тепловатой золы и посыпав ее на изображение, протирай оно большой щетинной кистью» [42]. Иногда встречаются и предупреждения: «Да смотри при этом, чтобы не смыть левкас до доски». Подобным способом произведения

станковой темперной живописи «промывали» щелоком еще в начале XX века, пока не начали создаваться специальные реставрационные комиссии, признавшие данный метод разрушительным. После такой промывки от первоначальной живописи зачастую оставались лишь общие черты, поверх которых произведение писалось заново, то есть икону «поновляли». Чаще всего под поновлением подразумевалось банальное повторение на иконе канонического сюжета поверх потемневшего слоя олифы, с привнесением в оригинальный сюжет отголоски тенденций времени, в которое происходило поновление, а также собственного видения поновителя.

Практика поновления икон позднее была отвергнута советской школой реставрации когда и стал подниматься вопрос о создании системы научной реставрации.

Самое интересное, что те немногие многовековые произведения станковой темперной живописи, что дошли до наших дней без многочисленных слоев записей, в прошлом считались просто недостаточно важными, чтобы подвергнуться такому «спасению». Теперь же именно эти объекты культурного наследия несут за собой особую ценность.

К примеру, фрески знаменитого собора Рождества пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря избежали участи поновления потому что в то время, когда тенденция переписывания произведений христианской живописи приобрело повсеместный масштаб, монастырь пребывал в запустении и совершенном банкротстве, просто не имея возможности заплатить за поновление. Именно благодаря этому уникальные фрески, написанные рукой самого Дионисия, являются единственными произведениями, дошедшими до настоящего времени в неизменном виде.

К несчастью, методика поновления была устоявшейся традицией и совсем небольшое количество икон избежало такой участи. Несмотря на запрет реставрационной комиссии на использование данного метода, неофициально к нему прибегают до сих пор. В основном методикой поновления пользуются

недипломированные реставраторы, к которым обращаются ввиду относительно низкой цены их услуг.

Однако, несмотря на это, попытки структурировать реставрационную деятельность начались далеко не в XX веке, пусть и больших успехов зачатки попыток введения научного подхода в реставрации изначально не принесли.

Примерно к последним годам XVIII века начал возрастать интерес к истории русской культуры и самобытных произведений искусства, отличных от изменчивых западных тенденций, за которыми русское искусство следовало на протяжении веков, утрачивая собственную идентификацию. Именно в то время и начали остро вставать вопросы о правильности методов поновления и переписывания икон, существовавших веками [11].

Особое внимание к спасению и сохранению памятников искусства уделял и небезызвестный Филарет (Дроздов Василий Михайлович), митрополит и богослов, святитель член Российской Академии и ординатор Петербургской Академии. Эти изменения коснулись больше всего литературных и архитектурных произведений, но не обошло и движимые памятники искусства, в том числе и живопись.

При Николае I были совершены первые попытки принятия постановлений на ведение научно-исследовательской реставрационной деятельности.

Неоднократно в Российской Империи предпринимались различные действия, создавались общества людей, интересующихся русским искусством и принимались законы по сохранению памятников искусства и старины. Однако, основательной базы у этих действий не было и все оставалось достаточно условным вплоть до великой революции.

В дальнейшем, уже после революции в России, по прямому указанию В. И. Ленина в ноябре 1917 года ответственность за сохранение художественных ценностей Советского государства, как памятников истории и культуры, перешло под прямой надзор созданной Коллегии по делам музеев и охране

памятников искусства и старины при Наркомпросе. В своем обращении он призвал беречь и сохранять имущество бывших помещиков, перешедшее в статус народного достояния.

В первые годы советской власти были разработаны принципиально новые методы реставрации монументальной и станковой живописи, позволяющие раскрыть подлинный вид произведения. Создание специального комитета помогло урегулировать управление подконтрольными областями реставрации по стране.

Новые реставрационные методы впервые были успешно продемонстрированы на примере реставрации иконы «Богородица Владимирская» в 1918-1919 годах. Процесс реставрации проводился под тщательным надзором специальной комиссии, в которую входили ведущие ученые и реставраторы во главе с А. И. Анисимовым, одним из основоположников создания научной реставрации в Советском Союзе.

«Исходя из убеждения, что каждый фрагмент той или другой эпохи, находимый на памятнике, должен быть бережно сохранен. Мы удаляли только те поверхностные слои, под которыми устанавливали наличие более древних, тщательно фиксируя и то, что удалялось. Этим путем каждая эпоха точно определяется и документируется, давая исчерпывающую картину всей истории произведения» [18].

Подавляющее большинство методик научной реставрации станковой темперной живописи, разработанных еще в первые годы советской власти, применяется и по сей день в современной реставрации.

В зависимости от страны методики могут различаться. Если в Российской научной реставрации идет упор на консервационные работы и максимальное сохранение авторского произведения, Западная реставрационная методика интересуется выявлением первоначального облика и максимального достижения

придания вида “новизны” произведения, что очень совпадает с целями поновителей прошлого.

Основные принципы научной реставрации и консервации, которые должны соблюдаться вне зависимости от возраста произведения, его классификации и принадлежности к какой-либо категории ценности произведения [30]:

1. Минимальное вмешательство в исторический материал реставрируемого произведения с максимальным его сохранением;
2. Обоснованность и определение любого реставрационного вмешательства;
3. Научность реставрационного метода. Любое реставрационное нововведение подвергается дискуссиям и проверкам на опасность для предмета искусства перед тем, как его можно будет принять в число общепринятых реставрационных методик;
4. Археологическая реставрация;
5. Стилистическая реставрация;
6. Историзм.

Новые материалы и технологии, прочно вошедшие в современную реставрационную и консервационную практику, позволили не только поднять уровень научно-технологической реставрации, но и по-новому решать ее этические и эстетические проблемы. Все это оказало существенное влияние на развитие научной методологии реставрации станковой темперной живописи.

На сегодняшний день, благодаря достижениям теории и практики реставрации станковой темперной живописи, все больше отдается предпочтение сохранению первоначального облика произведения, задуманного автором [4], для передачи его замысла последующим поколениям.

Для структурирования правил и техник научной реставрации в 1964 году была создана Венецианская хартия. Это международный документ,

утверждающий собой стандарты в области профессиональной охраны памятников искусства. Для принятия документа был собран отдельный комитет, который нес в себе цель кодификации принципов реставрации и консервации.

Основной пункт Венецианской хартии гласит – реставрация прекращается там, где начинается гипотеза. Это говорит об опасности неправильной интерпретации утраченных живописных фрагментов. Более того, обсуждениям подвергается вопрос, какую часть памятника относить к культурно-исторически значимому объекту, а что нет [7].

На все реставрационные объекты, вне зависимости от типа их сохранности и важности как объекта культурного наследия, заводится Реставрационный паспорт, форма которого является единой для всех признанных реставрационных организаций России, в том числе и для учебных заведений, готовящих реставраторов.

В реставрационных документах должна содержаться вся информация об объекте, включая сведения об истории памятника, состояние сохранности памятника, реставрационные исследования, реставрационный процесс, описание материалов, рецептур, инструментов, решение реставрационных советов, рекомендации по эксплуатации, а также данные о реставраторе, производящем работу.

Документация должна быть представлена так, чтобы была понятна для других специалистов и реставраторов в будущем. Например:

Состояние подрамника – глухой или сборный, наличие или отсутствие крестовины, замер сечения бруска, наличие скоса, наличие надписей, подлежит ли замене и так далее;

Состояние основы – материал основы, ее фактурность, равномерность, натяжение, деформация, проколы и так далее;

Состояние грунта – эластичность грунта, наличие кракелюров, состояние грунта, адгезивные свойства и так далее;

Лаковый слой – толщина и цвет покровного слоя, равномерность, деформации, поверхностные загрязнения и так далее.

Также реставрационная документация должна включать в себя фотофиксацию реставрационного процесса с перечислением всех этапов раскрытия, черно-белую и цветную.

Современная научная реставрация отдает предпочтения неразрушающим методам экспертизы, поскольку они не наносят вреда реставрируемому произведению.

Неразрушающие методы экспертизы включают в себя всевозможные оптико-физические исследования, не требующих отбора проб, следовательно, не вредящих целостности произведения.

При визуальном осмотре стоит обращать внимание на состояние основы, грунта, красочного слоя и лакового покрытия. Если грунт на торцах иконы различается по цвету – это напрямую говорит о предшествующих реставрационных вмешательствах. Тонировки же выявить куда сложнее, поскольку чаще всего их делают в цвет потемневшего покровного слоя. От авторской живописи их может отличать уровень их рельефа, иной оттенок или тон. Также тонировки часто перекрывают места кракелюра, сколы и порой даже основу. Лаковый слой может отличаться в разных областях иконы степенью наложения и цветом.

Также неразрушающие методы исследования включают в себя визуальный осмотр в ультрафиолетовом излучении, инфракрасном и рентгеновском, а также под микроскопом.

Исследования в ультрафиолете – данный вид исследование позволяет рассмотреть свечение лака, красочного слоя и левкаса, или же каждого слоя по отдельности на открытых вследствие повреждения участках.

Исследование в инфракрасном свете – с изменением длины волны падающего излучения изменяются оптические характеристики компонента в

зависимости от его свойств и состава. При увеличении поглощения света вещество становится более темным, при увеличении пропускания света повышается его прозрачность, а при увеличении отражения света краска выглядит более светлой. Это позволяет обнаружить предыдущие реставрационные вмешательства, в которых был задействован материал, отличный от авторского.

Рентгенологическое исследование – позволяет узнать состояние сохранности произведения, определить области его утрат и предыдущих вмешательств; увидеть нижележащее изображение, если произведение было подвергнуто переписыванию, правкам и изменениям композиции.

Световая микроскопия – позволяет наглядно определить наличие различных веществ и их распределение по поверхности иконы.

Раскрытие представляет собой комплекс операций по удалению поздних реставрационных вмешательств в авторскую живопись, а также по утоньшению потемневшей лаковой пленки. Современная позиция состоит в том, что поздние вмешательства также представляют собой определенный исторический интерес, следовательно, современное раскрытие происходит выборочно, в зависимости от различных факторов.

Раскрытие оригинальной живописи содержит в себе следующие виды операций:

- 1) Удаление поверхностных загрязнений, которые могут быть агрессивны по отношению к оригиналу. Такое раскрытие продиктовано потребностью укрепления и составляет часть консервации

- 2) Удаление поздних не авторских образований, что диктуется другими мотивами. Раскрытие представляет собой процесс систематизации общего визуального смысла реставрируемого объекта.

Современная теория реставрации несет собой цель “восстановления эстетического единства объекта посредством заполнения утрат”. Восполнение

осуществляется посредством тонировок и производится исключительно в границах утраты, они должны иметь признаки своего времени и быть обратимыми. Выбор красок для тонирования должен осуществляться после тщательного исследования авторской живописи, определения использованных в ней пигментов. Для тонирования многие реставраторы пользуются акварельными красками на клеевом водорастворимом связующем. Также нередко используется гуашь.

Манера, техника нанесения и объем тонировок зависят от нескольких факторов: этических и эстетических установок, степени сохранности, характера повреждений, последующих условий хранения и требований заказчика.

Современные приемы условного восполнения утрат авторской живописи можно разделить на основные приемы:

- Заполнение утраты нейтральным цветом;
- Тонировка в колористике оригинальной живописи без детального восстановления рисунка;
- Штриховка и пуантель сложным смешанным цветом. Пуантель – с французского “точка” – манера в живописи, содержащая письмо маленькими точечными мазками в основном из чистых несмешанных красок;
- Штриховка и пуантель чистыми незамешанными цветами.

Также бывают ситуации, когда необходимо задействовать комбинирование данных техник в различных вариантах.

Достижение максимальной близости к оригиналу называется реконструкцией. Реконструкция может повторять технологию и структуру живописи оригинала, выполняться темперой или маслом.

Исходя из повреждений реставрируемой четырехчастной иконы следует упомянуть клеи, используемые в реставрации, поскольку основную консервационную работу над произведением заняло укрепление грунта и красочного слоя путем введения инъекций клея. Их классификация

разнообразно, а применение того или иного клея зависит от области произведения и операции, в которой необходимо задействовать тот или иной адгезив. Клеи в реставрации можно разделить на животные и синтетические.

Животные клеи наиболее подвержены различным внешним воздействиям, быстрее реагируют на температуру и влажность окружающей среды, на них активно реагируют разные вредоносные микроорганизмы. Именно поэтому с тыльника и торцов, участков с обнаженной деревянной поверхностью, используют синтетический клей, который не подвержен таким проблемам. Но с лицевой стороны произведения всегда используется животный клей, потому что даже при плохих условиях хранения основа защищена верхними слоями грунта, красочного слоя и лака.

При всех своих недостатках животные клеи обладают рядом преимуществ. Это самый древний материал, применяемый в реставрации. Животный клей обладает повышенной проникающей способностью сквозь слои произведения и имеет хорошие адгезивные свойства. Также, в отличие от синтетических клеев, животный клей пластичен, позволяет уложить отстающие детали грунта. Именно поэтому именно животные клеи являются наиболее востребованными в реставрационной практике и дают лучшие результаты при укреплении грунта и красочного слоя.

В случае, когда реставрационные методы могут привести лишь к ухудшению состояния памятника, реставратор обязан прибегнуть к превентивной консервации. Это комплекс мер, направленных на создание оптимальных условий хранения памятника, предотвращающих ухудшение его состояния.

Превентивная консервация включает в себя создание необходимых условий хранения, транспортировки и эксплуатации, поддержание приемлемого температурно-влажностного режима (существует обязательный температурно-влажностный режим, поддерживаемый в музеях – 58-60% влажности, 18-20°C), профилактику от повреждения насекомыми-вредителями. Является постоянным

процессом и осуществляется в течение всего времени жизни объекта, не завершаясь после его реставрации.

Превентивная консервация выделилась в самостоятельную дисциплину, которая включает широкий спектр опосредованных способов воздействия на объект с целью прекращения последствий разрушения и снижения рисков использования. Примеры создания оптимальных условий:

1. Световая среда – Защита от естественного света; Выбор безопасного осветительного оборудования;

2. Температурно-влажностный режим (ТВР) – Защита от неблагоприятного воздействия наружного воздуха путём регулировки естественной и принудительной вентиляции; Использование систем отопления для создания благоприятного ТВР; Использование локальных средств климатизации (увлажнители, осушители, кондиционеры воздуха, сорбенты);

3. Подвижность воздуха – Регулировка систем отопления для уменьшения воздушных потоков; Выбор безопасных мест размещения экспонатов;

4. Загрязнение воздуха – Использование витрин, чехлов и т. д. для защиты экспонатов от пыли; Использование поглотителей газовых загрязнителей; Установка защитных экранов в форточки при проветривании; Регулярная уборка помещений и обеспыливание экспонатов;

5. Биологическая среда – Соблюдение ТВР, препятствующего росту грибов; Регулярный осмотр экспонатов и помещений; Обработка биоцидами при необходимости;

6. Звук и вибрация – Ограничение использования в музеях и поблизости с ними акустической аппаратуры и оборудования, создающего вибрацию.

Современные методики научной реставрации тщательно регулируются крупными реставрационными организациями и отхождение от общепринятых норм научной реставрации является строгим нарушением. В настоящее время все дипломированные реставрационные мастерские и государственные музеи России пользуются устоявшимися методами консервации и реставрации и

каждое нововведение в правила проходит через множественные этапы проверок на эффективность в работе и безопасность для применения на реставрируемых объектах.

ГЛАВА 2. Исследование реставрируемой Четырехчастной иконы

2.1 Анализ реставрируемого произведения, композиция и сюжеты

Четырехчастные иконы представляют собой четыре разные иконы, каждая со своим сюжетом, написанные на одной доске. Иконы Четырехчастно типа получили широкое распространение еще в Византии, а на Руси впервые появились только в XIV–XV веках. Позднее, уже в XVIII и XIX веках, когда мастерство изготовления икон ушло из монастырей и иконописных школ в народ, четырехчастные иконы обрели большую популярность, поскольку их делали для семейных молитвенных уголков, а состав образов определял будущий владелец.

Причиной распространения четырехчастных икон была в том, что содержание четырех сюжетов на одном щите было для заказчиков более дешевым вариантом.

Четырехчастная икона с предстоящими святыми содержит в себе четыре сюжета с упрощенной композицией, разделенных между собой крестом голубого цвета. Сам крест и сюжеты имеют тонкие окантовки белого цвета по краям. Общая композиция окружена опушкой темно-красного цвета.

Реставрируемая Четырехчастная икона представляет собой образ “Духовного Дома” [14], в котором каждый сюжет метафорически олицетворяет собой “окно”, позволяющее заглянуть в житие святых.

Как правило, такие иконы разделяются по центру распятием с изображением лика Христова или Его распятой фигуры. Чаще всего иконы с распятием описывают деяния святых, когда на каждой из четырех икон изображается какой-то момент их жизни и подвига, описанного в священных писаниях. Однако, реставрируемая икона содержит в себе сюжеты с разными святыми.

На изображениях представлены следующие сюжеты:

1. Покрова пресвятой Богородицы (вверху слева),
2. Всех скорбящих Радость (вверху справа),
3. Чудо Георгия о Змие (внизу слева),
4. Святой Илия Пророк (внизу справа).

Можно увидеть, что сюжеты между собой не совсем связаны. Только два верхних сюжета являются изображением жития Богородицы и их можно объединить в одну группу.

Четыре сюжета обрамлены опушкой красного цвета, на которой изображены предстоящие святые. Справа от зрителя изображен святой Фома (иное именование апостола – Близнец, является одним из учеников Иисуса Христа), святой слева от зрителя не распознан.

Также следует подчеркнуть тот факт, что икона представлена перед нами не в первоначальном своем виде. В процессе реставрации под охристым фоном сюжетов и голубым разделительным крестом были обнаружены фрагменты с металлическим покрытием серебристого цвета, что может быть признаком того, что заказчик иконы был достаточно состоятельным человеком, который мог себе позволить икону, написанную дорогостоящими материалами.

Помимо фона и разделительного креста металлическое покрытие было обнаружено также на коне Георгия Победоносца, на его одеждах и местами на одеждах других святых.

Покрова пресвятой Богородицы

Икона Покрова Пресвятой Богородицы – образ, посвященный одноименному празднику, который широко отмечается ежегодно 14 октября (1 октября по старому стилю).

Икона «Покрова Пресвятой Богородицы» выражает безграничную любовь Божией Матери к людям. На этом образе Богородица предстает шагающей по облакам в окружении молящихся, а в руках ее развивается покров – символ Ее заступничества и моления о судьбе грешного человеческого рода.

Сюжет иконы относит к историческому событию, произошедшему в Константинополе в начале X века, когда город осаждали войска язычников. Во время таких жестоких нападений горожанам оставалось только молиться Господу о спасении. По преданию, Андрей Юродивый и его ученик Епифаний, во время общего моления о спасении города, стали свидетелями прихода Пресвятой Богородицы. Невидимая для других людей, она молилась Господу перед престолом за их спасение от язычников, обливаясь слезами. После молитвы Богородица сняла с себя покров и раскинула его над головами горожан, что олицетворяло защиту верующих [22].

На сюжете реставрируемой иконы Богоматерь изображена стоящей на облаках, на фоне охристого неба, олицетворяющего сакральный мир. Одевание ее

составляют традиционный багряный мафорий и длинная до пят голубая туника. Под Богородицей изображен храм с молящимися прихожанами, в котором Андрей Юродивый в зеленых одеждах указывает рукой на Епифания с крыльями и в белом хитоне.

Всех скорбящих Радость

«Всех скорбящих Радосте» — начальная строка одной из богородичных стихир, православных молитвенных песен. Зачастую стихира привязана к определенным стихам того или иного Псалма.

Первоначально первой иконой с таким названием был известный только по упоминанию в документах образ, написанный в 1683 году придворным живописцем, иконописцем, мастером Оржейной палаты – Иваном Безминым, работавшим в европейской стилистике. Позднее сюжет получил многочисленные списки из многих знаменитых иконописных школ

На сюжете реставрируемой иконы Богоматерь Оранта изображена в рост, с нимбом, в традиционном багряном мафории и длинной до пят синей тунике, стоявшей в сиянии и в окружении ангелов. Ее голова немного склонена влево от зрителя, правая рука опущена и слегка отведена в сторону. Иконографической особенностью иконы является то, что на ней вместе с Богородицей изображаются люди, обуреваемые скорбями и недугами. Фон сюжета также выполнен в охристых тонах, а Богородица стоит на пьедестале ярко-красного цвета.

В каноническом написании сюжета «Всех скорбящих Радость» вверху над Богоматерью в облаках изображен Господь Саваоф или Троица Новозаветная. Однако, на реставрируемой иконе сюжет был упрощен и над Богородицей никого нет.

Чудо Георгия о Змие

В основе этого образа лежит история о византийском святом Георгии, или Георгии Победоносце, — одном из наиболее почитаемых святых в христианском

мире и в русском православии в частности. Так именно этот сюжет изображен на щите двуглавого орла на гербе Российской Федерации. Самая известная легенда повествует о том, как Георгий спас ливанскую царевну Елисаву и всех жителей от «змея» — дракона, который наводил ужас на весь ливанский народ. Увидев эту чудесную победу, местные жители спасенного от гнета Змия государства обратились в христианство.

В центральной части сюжета изображен сам Георгий с нимбом, на белом коне, в черных доспехах, синей короткой тунике и багровом плаще, с черным копьём в руках, которым он разит черного змея в озере под копытами коня. Фон также выполнен в охристых тонах, а земля изображена условным переходом от охристого неба к зеленой траве.

В каноническом написании данного сюжета присутствует башня, которая олицетворяет как спасенную от смерти царевну Елисаву, так и христианский храм, однако в данной иконе эта башня отсутствует.

Георгий Победоносец имеет особое значение для России, его образ является сильной идеей победы над любым врагом Отечества, поэтому неудивительно, что этот сюжет встречается на многих произведениях русской станковой темперной живописи.

Святой Илия Пророк

По ветхозаветным преданиям (третья и четвертая Книги Царств) Илия, по источникам живший в IX веке до нашей эры, был ревностным поборником чистоты веры в Израильском царстве и грозным обличителем идолопоклонства и нечестия. Его деятельность относится к царствованию Ахава, когда властолюбивая жена царя, финикиянка Иезавель, решила установить культ Ваала в государстве. Истинные ревнители благочестия были изгнаны из страны, и при дворе был учрежден штат жрецов Ваала. В это время пророк Илия совершал много чудес, чтобы вразумить нечестивого царя.

Изображение образа Илии Пророка на реставрируемой иконе может

говорить о принадлежности владельца иконы к сельскохозяйственному труду.

На сюжете реставрируемой иконы пророк Илия изображен с нимбом в голубой мантии и зеленой накидке, с седыми волосами и бородой, держа в правой руке черный посох. Пророк находится в пещере под горой. Небо изображено в уже привычных для иконы охристых тонах, гора выполнена в зеленых тонах, а пещера сделана глухим черным цветом. Голова святого повернута влево от зрителя и слегка приподнята.

Исходя из иконографии святого данный сюжет похож на икону «Илия и ворон», однако ворон на сюжете реставрируемой иконы отсутствует и можно сделать предположение, что он был перекрыт в ходе предыдущих реставраций.

2.2 Историческое исследование реставрируемого произведения

Дата написания реставрируемой четырехчастной иконы, которая, исходя из сохранности, датируется серединой XIX века, позволяет сузить круг иконописных школ, к которым можно причислить данное произведение, до относительно поздних. К поздним иконописным школам в России относятся школы, которые были основаны в конце XVIII - середине XIX века.

Опираясь на общую примитивность написания иконы, расхождения с каноничным написанием отдельных сюжетов и отсутствием привязки сюжетов друг к другу, можно прийти к выводу, что данная икона была народно-промысловой, выполненной по заказу не для церкви, а для отдельного лица,

который желал видеть на заказанной иконе конкретные сюжеты.

Народная икона это «иконописное творчество, которое осуществлялось непрофессиональными художниками, выходцами из сельского духовенства и крестьянства в расчете на такого же неискушенного сельского заказчика. Народная икона – явление очень сложное для классификации по регионам и хронологии» [3].

Однако, следует заметить, что икона была написана отнюдь не для заказчика из бедного сословия, поскольку в процессе реставрации под слоем краски были обнаружены фрагменты с металлическим покрытием серебристого цвета.

Предполагая происхождение реставрируемой иконы, можно взять на рассмотрение Ветковскую школу иконописи, одну из стихийно созданных старообрядческих школ белорусской иконописи, в произведениях которой просматривается общий цветовой колорит в написании фонов и одежд святых с данным реставрационным объектом, а также схожую манеру написания ликов и тканей одежды, но, вместе с тем, расхождения в каноническом написании сюжетов, из чего можно сделать предположение, что ремесленник опирался на Ветковскую иконописную школу, но то, что он в ней обучался, маловероятно.

Более того, исходя из самого строения иконы, можно увидеть наличие влияния Ветковской школы. Именно четырехчастные иконы являются своеобразным культурным феноменом Ветки, поскольку данное ответвление православной церкви включало в себя большое количество малых сел и деревень, в которых жили крестьяне. Именно такие люди чаще всего заказывали четырехчастные иконы, поскольку такой тип произведения позволял вместить на одном щите сразу четыре образа. Такие иконы заменяли людям иконостасы.

Датой основания ветковской иконописной школы принято считать период 1680-х годов. Создали ее выходцы Государства Российского на землях Великого Княжества Литовского, государства в восточной Европе, существовавшего с

середины XIII века по 1795 год. Данное государство располагалось на территории современных Белоруссии, Украины, Литвы, Польши, Молдовы, Эстонии, Латвии и части западной России (таких, как Смоленск, Курск, Брянск). Также в последствии традиции ветковской иконописной школы были переняты и продолжали жить в многочисленных старообрядческих центрах, например в Поволжье, в Поднестровье и в Забайкалье.

После освящения Покровских монастыря и храма в 1695 году, Ветка стала весомым центром старообрядческого православия. Начали образовываться местные монастыри, скиты (укромные места жительства монахов, удаленные от городов и селений).

В ветковской иконописи часто тайны мастерства и рецептур пигментов передавались из поколения в поколение. Интересно то, что с каждым годом краски для ветковских икон становились все ярче.

В ветке преобладают мягкие закругляющиеся линии, описывающие тела и лики и одежды. В качестве древесного материала для основы иконы ветковская школа чаще всего избирала ольху, липу, яблоню и нечасто – кипарис. Ветковская школа почти не прибегала к созданию ковчегов на лицевой стороне иконы.

Для ветки характерны большие черные подписи на полях иконы. Такие надписи зачастую являлись или названием иллюстрируемых сюжетов, или именами изображенных святых. Именно такими надписями обладает и реставрируемая четырехчастная икона. Верхние сюжеты иконы подписаны на фонах, а нижние – на голубом разделительном кресте. Иногда икона может содержать в себе оба типа подписей. Например, на реставрируемой четырехчастной иконе основные сюжеты подписаны названиями, а предстоящие святые на опуши – именами.

Также ветковской иконописной манере не чуждо применение золочения фона сюжетов и золотопробельного письма. Данный вид письма является заменой стандартных пробелов в иконе. В этом случае детали выделялись

золотыми и серебряными бликами. Чаще всего к ним прибегали при прописи одежды. В основном к золотопробельному письму прибегали иконописцы слободских школ.

Упомянув этот факт, следует вспомнить, что на реставрируемой четырехчастной иконе под слоями красочного слоя повсеместно были обнаружены металлические вставки золотистого и серебристого цвета. Такие вставки обнаружились не только на некоторых участках фона, но и на одеяниях и некоторых деталях.

По приведенным примерам отличительных признаков ветковской иконописной школы, можно смело полагать, что реставрируемая икона является произведением, написанным именно в этой манере. Однако, скорее всего, написана она была все же не профессиональным мастером, и является предметом народного творчества.

Следует заметить, что факт промыслового происхождения реставрируемого объекта подкрепляется подробным рассмотрением народных икон «краснушек», отличающихся простотой и условностью фонов, черным контуром фигур и необычной для канонических сюжетов цветовой палитрой. Иконы-краснушки – это примитивный вид икон, являющийся проявлением народного творчества. Такой термин является профессиональным у русских иконописцев, искусствоведов и реставраторов. Подобные краснушкам иконы писали непрофессионалы (ямщики, гончары, плотники) в свободное от основной работы время. Чаще всего создатели краснушек приобретали насмотренность храмовых икон и просто повторяли увиденные образы в силу своих возможностей и живописных способностей.

Опираясь на вышеперечисленные наблюдения, а также подмечая общую упрощенность сюжетов и оформления иконы (отсутствие распятия по центру сюжетов, изъятие из самих сюжетов присущих им по канону деталей), можно подвести вывод, что данная икона была написана народным ремесленником деревенского происхождения, предположительно работавшим на манер

Ветковской иконописной школы. Возможно, автор проживал на территории расположения ветки и был свидетелем интерьеров местных церквей, отчего в его стилистической манере и прослеживается ее влияние. Сказать трудно, ведь вполне может быть, что наоборот именно заказчик мог попросить написать произведение в такой манере.

2.3 Процесс раскрытия реставрируемого произведения

Четырехчастная икона, поступившая на реставрацию, обладала рядом повреждений, которые могли впоследствии привести все произведение к необратимым разрушениям. До начала реставрационных работ необходимо было провести консервационные вмешательства по укреплению произведения во избежание новых дефектов и повреждений произведения.

На реставрируемом произведении, помимо таких дефектов, как потемнение покрывного слоя олифы и утрата красочного слоя, были обнаружены повсеместные отставания грунта от основы; вздутия грунта и красочного слоя; обширные крупные записи под цвет потемневшей лаковой пленки во время предыдущих реставраций; кракелюр (трещины в лаке или красочном слое, возникающие либо со временем, либо от неправильного температурно-влажностного режима); места большого скопления потемневшего лакового слоя;

предшествующие восполнения утрат грунта и красочного слоя под цвет потемневшего лакового покрытия; утраты древесины на оборотной стороне иконы и торцах (см. приложение А.1). Также на иконе обнаружены восковые вставки в местах утраты красочного слоя и грунта. Такие вставки легко определяются своей полупрозрачностью, через них можно увидеть все слои произведения вплоть до деревянной основы.

Икона требовала консервативное и реставрационное вмешательство. Перед началом реставрационных работ были проведены визуальные исследования произведения под ультрафиолетовой лампой, под микроскопом, тест на водорастворимость.

В связи с обнаруженными повреждениями был составлен следующий график реставрационных мероприятий:

1. Укрепление красочного слоя с грунтом методом открытой и закрытой распарки;
2. Подведение инъекций в местах отставания грунта от основы;
3. Восполнение утрат основы;
4. Удаление поверхностных загрязнений с лицевой стороны с помощью детского мыла;
5. Восполнение утрат грунта;
6. Утоньшение лаковой пленки;
7. Частичное удаление красочного слоя;
8. Покрытие иконы лаком(защитным разделительным);
9. Восполнение утрат красочного слоя;
10. Завершающее покрытие лаком.

Процесс консервационных и реставрационных работ с четырехчастной иконой сопровождался фотофиксацией всех этапов раскрытия произведения. Фотофиксация проводилась на черном фоне с цветовой шкалой.

Наиболее опасным повреждением являлось именно отставание грунта и

красочного слоя от основы. Этот дефект не виден невооруженным глазом и распознается лишь методом простукивания поверхности иконы рукой. В местах отставания звук от простукивания глухой. Несмотря на невидимость данного повреждения для обывателя, оно может привести к утратам целых кусков грунта и красочного слоя при неосторожной эксплуатации произведения, поэтому данный дефект необходимо было устранить в первую очередь.

В тех местах, в которых грунт отстает от основы в виде выпуклостей сферической формы, внутри слоев происходит вздутие грунта. Вздутие бывает закрытое, когда не видна основа, и открытое, когда на вздутие имеются разломы грунта.

Данный вид повреждения может повлечь за собой еще большие трудности при реставрации, если преждевременно не взяться за укрепление грунта:

1. Отстающий от основы грунт может привести к образованию кракелюра на поверхности произведения, что делает его более уязвимым для дальнейших повреждений;

2. Отставание грунта может привести к изменению цвета и тона произведения, особенно если нижний слой краски содержит пигменты, которые могут взаимодействовать с окружающей средой или другими слоями краски;

3. Отставание грунта также может привести к разрушению целостности произведения, может вызвать потерю или искажение деталей в композиции;

4. В долгосрочной перспективе, отставание грунта может снизить долговечность картины, делая ее более подверженной повреждениям и разрушению.

Именно для предотвращения подобных последствий необходимо было заняться укреплением отставаний в первую очередь.

Для данного реставрационного мероприятия был выбран способ укрепления методом открытой распарки. Этот процесс подразумевает напикку

поврежденной поверхности животным клеем.

При укреплении на выбранный участок щетинной кистью наносился разогретый водный раствор осетрового клея 3-4% концентрации. Сначала клей нагревался теплым утюгом на весу. Затем следовало наложение заклейки из папиросной бумаги и выравнивание заклейки на поверхности (удаление пузырьков воздуха и складок). Излишки клея удалялись при помощи фильтровальной бумаги, поверхность прогревалась утюгом через термопленку, сначала без сильного нажатия, затем усилить, чтобы уложить деформации. После с поверхности убиралась термопленка и заклейка прослушивалась через слой фильтровальной бумаги теплым утюгом, разогретым до 60-70%, с последующим прессованием через слой фильтровальной бумаги мешочками с песком.

После укрепления лицевой поверхности шел этап подведения инъекций в места отставания грунта от основы. Для этого необходимо было увлажнять укрепляемые участки с помощью компресса из влажной фильтровальной бумаги через термопленку теплым чугунным утюгом. Далее в места отставаний подводился нагретый на водяной бане 8-10% водный раствор осетрового клея, с помощью медицинского шприца с иглой до заполнения вздутия. На место введения клея ставилась заплатка из папиросной бумаги, далее участок с подведением прогревался теплым утюгом через термопленку, сначала едва касаясь, распределяя введенный клей по полости. После излишки клея аккуратно выгонялись через прокол, термопленка убиралась, участок прослушивался через слой фильтровальной бумаги, хорошо прижимая участок для лучшей склейки. После данной процедуры места инъекций было необходимо запрессовать на 24 часа через фильтровальную бумагу под прессом мешочками с песком.

Данная процедура заняла значительное количество времени из-за большого количества отставаний и необходимости надолго оставлять икону в состоянии покоя под прессом. Также в процессе обнаруживались новые отставания и вздутия.

Самое масштабное отставание грунта проходило вертикально по центру иконы на месте стыка двух досок основы. Место стыка является участком, подверженным наибольшему риску, поскольку со временем стыковка может стать подвижной. На устранение дефекта в этой области ушло наибольшее количество времени.

Когда в заклеях из папиросной бумаги не оставалось необходимости, они аккуратно убирались с поверхности смоченной в воде и отжатой греческой губкой. Заклейки напитывались водой 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 ветошной тканью, аккуратно промакивая, чтобы не повредить красочный слой в местах кракелюра.

С местами кракелюра приходилось работать точно методом профзаклейки, чтобы в процессе укрепления не утратить хрупкие частицы красочного слоя. Обезжиривание по краям утрат и по кракелюру производилось с помощью кисти, смоченной в спирте. На укрепляемый участок щетинной кистью наносился разогретый водный раствор осетрового клея 3-4% концентрации. Затем следовало наложение заклейки из папиросной бумаги и выравнивание заклейки на поверхности (удаление пузырьков воздуха и складок), излишки клея удалялись при помощи фильтровальной бумаги. Затем заклейка просушивалась через слой фильтровальной бумаги теплым утюгом (60-70° С), с последующим прессованием через слой фильтровальной бумаги мешочками с песком.

В левом верхнем углу лицевой стороны иконы кракелюр был поврежден и участок необходимо было восполнить. Были собраны отколовшиеся кусочки красочного слоя и заранее возвращены на место утраты. Далее тонкой кистью и осетровым клеем кусочки аккуратно приклеивались к поверхности, после чего место утраты дополнительно было выровнено меловым грунтом.

После этапов укрепления грунта и красочного слоя необходимо было

очистить лицевую поверхность реставрируемой иконы от загрязнений, копоти и пыли для дальнейших работ. Для этой процедуры использовался 2-3% водный раствор детского мыла. Тампон смачивался в воде, с помощью тампона 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. Таким образом, велась работа по всей поверхности лицевой стороны. Излишки влаги удалялись сухой ветошью.

Точечное подведение реставрационного грунта в места утрат авторского грунта. Был приготовлен 6% водный раствор осетрового клея на водяной бане с добавлением мела до сметанообразной консистенции. После чего утраты левкаса были восполнены этим составом послойно, с просушиванием каждого слоя. После полного высыхания грунта брался инструмент из пробкового дерева и аккуратно, круговыми вращениями, слегка заходя на авторскую живопись выравнивался грунт до ровного состояния. Участки вокруг восполненных утрат аккуратно протирались смоченным тампоном для удаления излишков мела (см. приложение А.2).

Восполнение утрат древесины производилось одновременно с восполнением утрат грунта. Утрата основы очищалась от загрязнений и обезжиривалась раствором спирта. Места утрат древесины восполнялись с помощью синтетического адгезида Paraloid B-72(термопластичная смола), а именно его 20% раствора в спирте и мелких древесных опилок. Заполнение утраты выполнялось стоматологическими зондами, в месте крупной утраты восполнение производилось послойно. Излишки сразу убирались с поверхности, а восполнения проводились в уровень авторской основы.

Далее происходил процесс удаления лаковой пленки. Вначале необходимо было выполнить пробное утоньшение лаковой пленки путем 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 производилась проба растворителя, сначала чистого пинена, потом с добавлением спирта (1:7; 1:6; 1:5, 1:4), с помощью смоченного тампона, круговыми движениями утоньшался лак на пробном участке. В процессе подбора растворителя выяснилось, что смесь пинена со спиртом губительно сказывается на красочном слое иконы, поэтому было принято решение использовать вместо нее быстро испаряющийся технический ацетон. После того, как необходимый растворитель был подобран, производилось утоньшение лаковой пленки по всей поверхности произведения, оставляя контрольный участок (см. приложение А.3). Однако, процессе утоньшения растворители варьировались в зависимости от сложности участка.

В нижней части голубого разделительного креста был оставлен показательный участок, который не подвергался раскрытию.

Также в местах большого скопления лаковой пленки был задействован скальпель. Изначально в качестве растворителя был выбран пинен с добавлением спирта в пропорции 1:3. Тампон смачивался растворителем и распределял его на пробный участок. Затем легкими круговыми движениями с помощью скальпеля крупные капли лака снимались с поверхности. Скальпель необходимо было держать в постоянно заточенном состоянии и избегать его затупления, чтобы не навредить слоям живописи. В процессе пинен со спиртом был заменен на более сильный. После расчистки участка раствор наносился с помощью смоченного им тампона непосредственно на него, чтобы остановить воздействие растворителя на слои произведения.

В процессе расчистки от лака также производится частичное удаление красочного слоя, написанного под цвет потемневшей олифы и подлежащего переписыванию. Такие участки встречались повсеместно и их удаление было выборочным. К примеру, на сюжете “Всех скорбящих радость” участок с голубым небом над головами скорбящих был полностью восполнен под цвет лаковой пленки и его удаление повлекло бы повреждения участка. Также на

сюжете “Покрова Пресвятой Богородицы” в нижней части сюжета восполненные в ходе предыдущих реставраций утраты были слишком масштабными и удалению не подлежали.

В ходе раскрытия процесс утоньшения лаковой пленки происходил по всей поверхности, на красных полях с пропуском мест с крупными утратами красочного слоя, а также было произведено начало утоньшения лаковой пленки на отдельных участках фонов сюжетов Покрова Пресвятой Богородицы, Радость всех скорбящих, Чудо Георгия о Змие и Святой Илия пророк. Во время процесса было произведено снятие поверхностных загрязнений, большая часть которых приходилась на поля иконы (см. приложение А.4).

В процессе раскрытия реставрируемого произведения от потемневшей лаковой пленки сила растворителя варьировала от меньшей к большей из-за того, что расчистка некоторых мест давалась сложнее. Это может означать то, что на разных участках иконы были следы разных покрывных составов. К тому же, большую неясность добавляло отсутствие различия потемневшего лака и восполненных утрат.

Если до XVII века иконы покрывали только олифой, то позже иконы могли покрывать как олифой, так и лаками. Но со временем и олифа и лаки темнеют в процессе естественного старения. Олифа иногда темнеет до такой степени, что изображение не прочитывается. Кроме того, из-за образования микротрещин теряются защитные свойства покрытия.

Также во время утоньшения лака были обнаружены следы предшествующих реставраций – участки красочного слоя, восполненные в цвет потемневшего лакового слоя. Такие участки удалялись выборочно, некоторые было решено не трогать.

Перед восполнением утрат красочного слоя необходимо было выполнить промежуточное покрытие реставрационным лаком. Покрытие производилось составом даммарного лака с пиненом (1:1) с помощью флейцевой кисти.

Синтетическая флейцевая кисть шириной 3,5 сантиметра погружалась в емкость с составом, излишки лака отжимались и он наносился на лицевую поверхность произведения. Хаотичными легкими движениями лак распределялся по поверхности, затем осуществлялся процесс выравнивания лака в направлении с живописью вверх-вниз и вправо-влево, постепенно оказывая все меньшее давление на кисть. Далее икона высыхала в горизонтальном положении минимум 24 часа.

После полного высыхания промежуточного лакового покрытия происходило восполнение утрат красочного слоя. Тонировки выполнялись акварельными красками, кистью белка № 1 и 0.

Восполняемый участок произведения предварительно обрабатывался бычьей желчью (медицинская консервированная) для обеспечения лучшей адгезии между слоями. Кисть погружалась в состав с бычьей желчью, излишки отжимались, затем материал наносился непосредственно на место утраты.

Для начала тонировок был выбран наименее ответственный участок в виде красной опуши. Необходимый оттенок замешивался и наносился тонкой кистью в пределах утрат красочного слоя. После опуши происходило восполнение утрат на разделительном кресте, а после – к сюжетам, начиная с фонов. Наиболее ответственные области утрат в виде фигур и ликов восполнялись в последнюю очередь.

Первый слой восполнения идет однотонной заливкой, далее красочный слой восполнялся в технике тратеджо (штриховка – полосы различной толщины и нажима), пока не набирался необходимый оттенок. Каждый слой тонировок протирался раствором даммарного лака и пинена в соотношении 1:2 для закрепления слоя и нанесения следующего.

После восполнения утрат красочного слоя было выполнено завершающее покрытие лаком (см. приложение А.5).

Процесс реставрации выдался трудоемким и времязатратным, в связи с

обширными отставаниями грунта от основы, подвижными частями, кракелюру и повсеместными восполнениями утерянного красочного слоя в цвет потемневшего лака.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Главной целью выпускной квалификационной работы является изучение иконографии и раскрытие четырехчастной иконы с предстоящими святыми (Покрова пресвятой Богородицы, Всех скорбящих радость, Чудо Георгия о Змие, святой Илия пророк), а также выявление специфики конкретно взятого произведения.

Основываясь на проведенных исследованиях, были выполнены все поставленные задачи, затрагивающие этапы историко-художественных исследований и проведения работ по раскрытию произведения.

Было проведено исследование историко-культурных особенностей развития и бытования произведений станковой темперной живописи в XIX веке, их технико-технологические особенности и методику создания произведений.

В ходе исследований удалось выдвинуть предположение о происхождении произведения, основываясь на его стилистических особенностях и сравнении с известными иконописными школами.

Для проведения качественных работ по раскрытию реставрируемой иконы были рассмотрены все существующие методы и технологии реставрации

станковой темперной живописи, признанные в научной реставрации, и подобраны наиболее подходящие для реставрации Четырехчастной иконы с предстоящими святыми.

Также исследованы возможности применения разработанным методологическим нормам при проведении научной реставрации и произведений станковой темперной живописи вне зависимости от их исторической ценности как объектов культурного наследия.

Был проведен анализ состояния реставрируемой иконы и определен характер повреждений и нюансов, затрагивающих особенности материалов, использованных при написании иконы. Исходя из результатов исследований были подобраны методики консервации и раскрытия живописи от поверхностных наслоений.

Выявление особенностей произведения влияет не только на качество проведенных реставрационных работ, но и на создание рекомендаций по его дальнейшей эксплуатации.

Основываясь на информации, полученной из практической реставрационной деятельности, было определено состояние сохранности реставрируемого произведения и его материалов. Данная информация оказалась полезна для последующей реставрации четырехчастной иконы с предстоящими святыми.

Подводя итоги, следует отметить, что важность подбора технологии и методов реставрации стоит на первом месте для достижения наиболее качественного результата при проведении реставрационных мероприятий. Учет иконографических и методологических особенностей станковой темперной живописи является гарантией сохранности произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1978.;
2. Алтун С. “Свящая кисть: Живопись яичной темперой”. Нью-Йорк, 1999 г.;
3. Альбом-каталог «Русская икона XVIII века», статья Н. И. Комашко, 2006;
4. «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», журнал, № 62 (ноябрь 2008), стр. 74;
5. Антонова В.И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. М., 1976.;
6. Батхель Г. С. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора (данные реставрации) // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. – М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999.;
7. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. «Консервация и реставрация станковой темперной живописи»;
8. Бобров Ю. Г.: «Теория реставрации памятников искусства :

закономерности и противоречия» (1947).;

9. Бобров Ю. Г. Консервация. Реставрация. Воссоздание. Вопросы терминологии//Художественное наследие-1990. Вып.13;

10. Буслаев Ф. И. Для истории русской живописи XVI столетия // Сочинения по археологии и истории искусства. Т.2. СПб., 1861.;

11. Буслаев, Ф. И. О русской иконе: Общ. понятия о рус. иконописи / Федор Буслаев. - [Репр. изд.]. – Москва: Международный православный фонд "Благовест", 1997 г.;

12. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. Москва, 1995 г.;

13. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI–XVII века. Москва, 1992 г.;

14. Вздорнов Г. И.: «История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век»;

15. Вздорнов Г. И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. – М.: Индрик, 2006;

16. Гагман Н. А. Отчет о реставрации в ГЦХРМ. Москва: ГЦХРМ, 1957 г.;

17. Голоса ушедших деревень / Г. Г. Нечаева [и др.]; под общ. ред. Г. Г. Нечаевой., фото Д. В. Галкина, П. Н. Анансона. - Минск: Беларус. наука, 2008.

18. Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т.2 (первая половина тома). – М.: 1911.;

19. Горин Н. П. Очерк по истории реставрации музейных коллекции в Советском Союзе. 1975, Вып. 30;

20. Грабарь И. Э. «История русского искусства»;

21. Грабарь И. Э. О древнем искусства. Москва, 1966;

22. Грабарь И. Э. Тридцатилетие реставрационных работ в Советском Союзе и связанные с ними открытия памятников искусства. — В кн.: О древнерусском искусстве. М., 1966.;

23. Зверев В. В. Об истоках и периодизации научной реставрации. //Художественное наследие – 1984 Вып. 9;
24. Зверев В. В. Формирование теории и практики научной реставрации в России//Художественное наследие. Москва.1989 г.;
25. Зотов А. И. Народные основы русского искусства. Т.1. Москва., 1961 г.;
26. Из Великих Миней Четых митрополита Макария // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д. С. Лихачёва, СПб. : Наука, 2003. Т. 12 : XVI век.
27. Карабинов И. А. Опыт реставрации иконы Успенского собора Московского Кремля – Л, 1929.;
28. Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк / Соч. Н. Кондакова. – СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905.;
29. Краминский В.Г. Из истории реставрации живописи. Из истории музея. Сборник статей и публикаций. - Государственный Русский музей, СПб. 1995 г.;
30. Лазарев, В. Н. Новгородская иконопись: [Альбом]. – Москва: Искусство, 1981.;
31. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000.;
32. Лелеков Л. А. Проблемы теории и методологии реставрации// Художественное наследие. Вып 1990;
33. Н. А. Гагман «О некоторых проблемах реставрации древнерусской живописи»;
34. Малкин М. Г. “К истории становления и развития мастерской реставрации древнерусской живописи”. Сборник статей и публикаций. - Государственный Русский музей, СПб. 1995 г.;
35. Михайловский Е. В. Реставрации памятников архитектуры М. 1971.;
36. Московские соборы на еретиков XVI века // ЧОИДР. М., 1847, № 3; Розыск о богохульных строках и о сомнениях святых честных икон дьяка Ивана

- Михайлова сына Висковатого // ЧОИДР. М., 1858, кн. 2, отд. 3.;
37. Основы реставрации и консервации: Учебно-метод. пособие / Сост. Г.Д. Джунушалиева; Кыргызско-Российс. Славян. ун-т. – Б., 2005.;
38. Очерки истории русской иконы от Крещения Руси до наших дней / Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2011.;
39. Охрана памятников истории и культуры. Москва. 1973.;
40. Переверзев М. Л. Русская иконопись. Язык икон // Несусвет;
41. Подобедова, О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40-х-70-х годов XVI в. – Москва: Наука, 1972.;
42. Покровский, Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / [Соч.] Н.В. Покровского. – Москва: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. – IV.;
43. «Православная икона. Традиция и современность» // "Музеи России" [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?43125>;
44. Реставрация икон: Метод. рекомендации / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря; [М. В. Наумова и др.]. - М.: Эгис, 2001.;
45. Реставрация произведений станковой темперной живописи: учеб. пособие для высших учеб. заведений / [Г. С. Клокова, О. В. Демина, А. В. Инденбом и др.]. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2016.;
46. Ровинский, Д. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века;
47. Семечкин П. А. История секции реставрации новой русской и западной живописи// Грабаревские чтения. Москва. 2003.;
48. Соболева Н. А. Образ св. Георгия в атрибутике Российского государства // Проблема святых и святости в истории России: Материалы XX Международного семинара исторических исследований «От Рима к Третьему Риму». 2000 г.;
49. Стрижев А. Н. Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа. Москва.: Паломник, 1998 г.;
50. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в

императорской России. Москва, 1995 г.;

51. Технология и исследования произведений станковой и настенной живописи. Москва. ГосНИИРМ, 2000.;

52. Томпсон Д. В. “Практика темперной живописи”. Нью-Йорк. 1962 г.;

53. Труды Киевской духовной академии, вып. 2. Киев, 1868.;

54. Успенский А. И. Значение иконописного подлинника в современной церковной живописи. Москва, 1901.;

55. Успенский В. И. Очерки по истории иконописания. СПб.: Синодальная типография, 1899 г.;

56. Фи-ла-тов В. В. Рус-ская стан-ко-вая тем-пер-ная жи-во-пись: Тех-ни-ка и рес-тав-ра-ция. Москва, 1961 г.;

57. Филатов В. В. Техника и материалы станковой темперной живописи. Москва, 1986 г.;

58. Филипчук М.В. Древнерусская иконопись – шедевры северного Возрождения. Реферат. ТГТУ. Тамбов.: 2001 г. // Несусвет;

59. Философия русского религиозного искусства 16–20 вв.: Антология. Москва, 1993 г.;

60. Фуга А. Художественные техники и материалы. Лос-Анджелес, 2006 г.;

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Приложение А.1



Общий вид лицевой стороны иконы в прямом освещении до начала консервационных работ

Приложение А.2



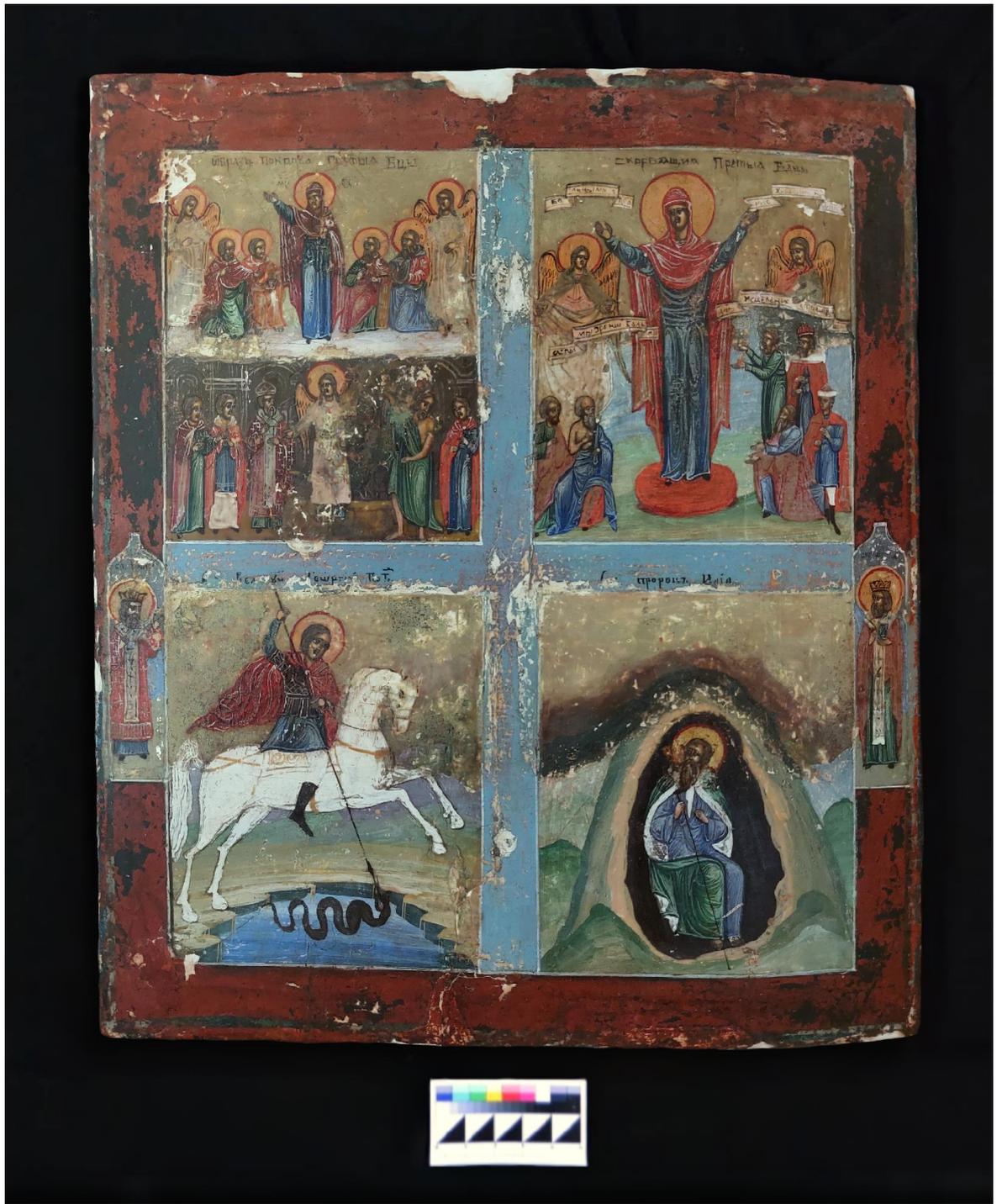
Общий вид лицевой стороны иконы в прямом освещении после консервационных работ

Приложение А.3



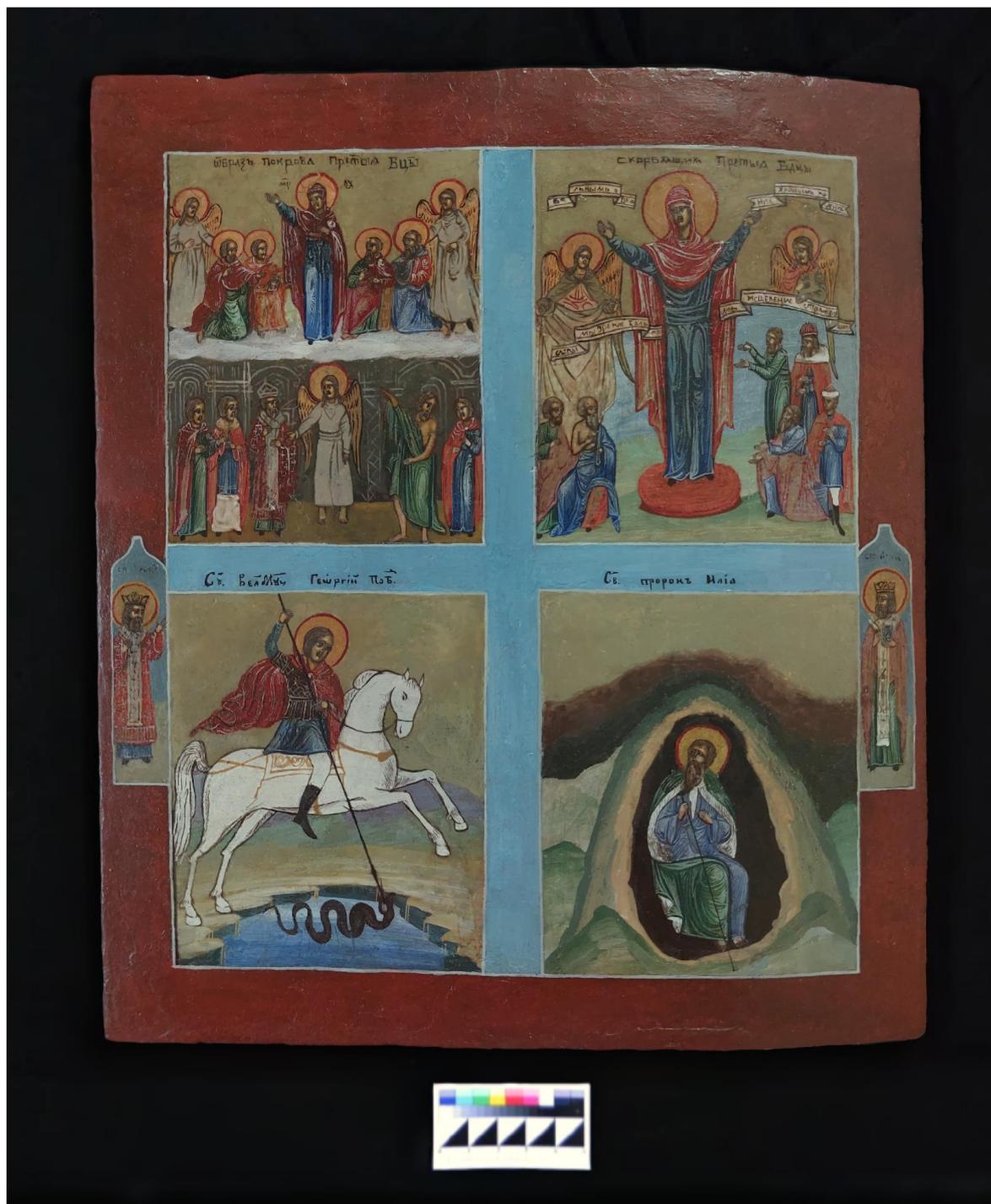
Общий вид лицевой стороны иконы в прямом освещении во время утоньшения потемневшей лаковой пленки

Приложение А.4



Общий вид лицевой стороны иконы в прямом освещении после утоньшения потемневшей лаковой пленки

Приложение А.5



Общий вид лицевой стороны иконы в прямом освещении после работ по восполнению утрат красочного слоя