



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

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: «Проблемы реставрационных работ на примере иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» второй половины XIX века»

Исполнитель: Дзедик София Владиславовна

Руководитель: к. культурологии, доцент, Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

И. о. заведующий кафедрой

к. пед. н., доцент,

Макухина Олена Владимировна

«08» июля 2024 г.

Санкт-Петербург

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕСТАВРАЦИИ ПРОМЫСЛОВОЙ ИКОНЫ.....	5
1.1 Проблемы реставрации артельной иконописи в XX веке.....	5
1.2 Особенности хранения иконописи и предотвращение её повреждений.....	13
1.3 Исследование промысловой иконописи в реставрационном процессе.....	18
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ПРОМЫСЛОВЫХ ИКОН.....	25
2.1. Техничко-технологические особенности иконописи художественных промыслов.....	25
2.2. Иконография извода иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина», особенности написания.....	31
ГЛАВА 3. ПРОВЕДЕНИЕ КОНСЕРВАЦИОННО-РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ ИКОНЫ.....	40
3.1. Проблемы укрепления красочного слоя.....	40
3.2. Методики реставрации темперной живописи на иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина».....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	50
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Реставрационный паспорт	

ВВЕДЕНИЕ

Реставрация икон представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий знаний и опыта в области иконописи, консервации и реставрации. Реставрация икон является важной задачей для сохранения культурного наследия и предотвращения дальнейшего их разрушения. Важно при этом учитывать консервационные принципы и обращаться только к квалифицированным специалистам, чтобы минимизировать риски повреждения иконы во время процесса реставрации.

Актуальность дипломной работы обусловлена тем, что сохранение объектов культурного наследия имеет высокую общественно-культурологическую значимость для общества и государства. Реставрация объектов культурного наследия является важным процессом, который позволяет сохранить историческое наследие и укрепить культурную идентичность. Сохраняя их, человек передает опыт другим поколениям. Это может помочь современным реставраторам в овладении необходимыми практическими навыками, дать первые сведения о видах разрушений икон, причинах их возникновения, а также о путях их устранения.

Цель данной работы — теоретическое исследование и реставрация иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» второй половины XIX века.

Задачами дипломной работы в связи с указанной целью являются:

- изучить проблемы реставрации артельной иконописи в XX веке.
- исследовать особенности хранения иконописи и предотвращения её повреждений.
- рассмотреть технико-технологические особенности иконописи художественных промыслов.
- провести исследование промысловой иконописи в реставрационном процессе послевоенного периода.

– изучить иконографию извода иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина».

Объектом исследования является технико-технологическая специфика реставрации артельной иконописи. **Предмет исследования** – промысловая иконопись XIX века.

Практическая значимость исследования проблем народной иконы заключена в применении знаний в процессе ее консервации и реставрации. Особо тщательно следует подбирать методы и инструменты, руководствуясь ограниченностью материалов народных иконописцев.

Методологической основой исследования в дипломной работе явились следующие методы: аналитический, сравнительно-искусствоведческий и иконографический. При их применении были использованы учебно-методические пособия, материалы научных конференций, литературные произведения художников-реставраторов, научные статьи, нормативная документация, анализ и обобщение реставрационного опыта.

Проблеме изучения иконографии, консервации и реставрации икон посвящено немало трудов и изданий. В дипломной работе были использованы как теологические, так и источники по методологии реставрационного процесса. Одним из использованных реставрационных источников является работа Боброва Ю.Г. и Боброва Ф.Ю. «Консервация и реставрация станковой темперной живописи». Книга дает общий исторический обзор методик и реставрационных материалов. Также были использованы книги М. В. Наумовой «Реставрация икон: Методические рекомендации» и «Икона и благочестие» Тарасова О., где излагается принципиально новая, культурологическая концепция бытования русской иконы XVII – начала XX века.

ГЛАВА 1. НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕСТАВРАЦИИ ПРОМЫСЛОВОЙ ИКОНЫ

1.1. Проблемы реставрации артельной иконописи в XX веке.

Научные открытия XIX века стали фундаментом для развития научной реставрации.

Периодический закон Менделеева, закон действующих масс Бекетова и спектральный анализ позволили определить состав материалов, используемых в произведениях искусства, понять их свойства и процессы разрушения. Открытия в области химии привели к созданию синтетических красителей, которые могли использоваться для восполнения утраченных фрагментов живописи, а также помогли разработать методы очистки произведений искусства от загрязнений, не повреждая оригинальные материалы. Рентгеновские лучи, открытые в конце XIX века, позволили исследовать внутреннюю структуру предметов искусства, выявить скрытые дефекты и подделки.

Электричество дало возможность реставраторам работать независимо от времени суток и погодных условий, а также точнее воспринимать цвета.

Фотофиксация же стала неотъемлемой частью реставрационного процесса, позволяя документировать состояние объекта до, во время и после реставрации, что в наше время является обязательным этапом при консервации и реставрации. Микроскопы помогли изучать структуру материалов на микроуровне, что необходимо для точной диагностики состояния объекта и выбора методов реставрации.

В целом, научные открытия XIX века заложили основу для перехода от реставрации как ремесла к научно обоснованному подходу, направленному на сохранение подлинности и долговечности культурных ценностей.

В начале XX века ведущие музеи мира, осознав необходимость научного подхода к сохранению культурного наследия, начали создавать отделы реставрации и научных исследований.

Причиной стало распространение "антикварных" реставраций, приводивших к искажению и утрате подлинности. Это вызвало необходимость разработки научно обоснованных методов. Развитие химии, физики и других наук в XIX веке предоставило новые инструменты и знания, необходимые для более глубокого понимания материалов и методов реставрации. Из-за увеличения музейных фондов реставрационная деятельность требовала систематизации и развития реставрационной деятельности. Так начался рост музейных коллекций.

Среди первых музеев, создавших реставрационные отделы и лаборатории, были:

1. Британский музей в Лондоне
2. Лувр в Париже
3. Королевский музей искусства и истории в Брюсселе
4. Метрополитен-музей в Нью-Йорке

Лаборатории оснащались новейшим оборудованием для проведения научных исследований: микроскопами, рентгеновскими аппаратами, спектрографами и т.д.

Создание отделов реставрации и научных лабораторий в музеях в XX веке стало важным этапом в развитии реставрации как научной дисциплины. Это позволило сохранить культурное наследие для будущих поколений и обеспечить его подлинность и целостность.

Развивающаяся наука восстановления объектов культурного наследия выстраивала тонкие грани между ремонтом и реставрацией, между поновлениями и деликатными тонировками, между «антикварной» и «музейной» реставрацией[1]. Реставраторы противостояли стремительному

увеличению вкусовых, антикварных «реставраций», которые приводят к утрате памятником его главной ценности – аутентичного авторского материала.

Основной принцип современной реставрации предметов декоративно-прикладного искусства и иконописи заключается в стремлении к научной точности, глубокому пониманию искусствоведческих аспектов и истории объекта. Специалист, занимающийся реставрацией, должен обладать всесторонними знаниями о материальной природе памятника, технологических особенностях его создания, особенностях его использования, а также понимании стилевых особенностей эпохи, к которой относится объект. Развитию современной научной реставрации способствует изучение материалов, искусствоведческий метод, проведение лабораторных физико-химических анализов, глубокое изучение истории искусства и материальной культуры.

В России формирование реставрации и практики хранения объектов берет свое начало в конце XIX века. Первая русская мастерская, в которой проводилась планомерная реставрация, возникла в Москве Степаном Павловичем Рябушинским (1874–1942) — русского предпринимателя и банкира. «В старообрядческих моленных и домашних церквях не записывались и не замазывались древние иконы, а бережно сохранялись и умело, с любовью расчищались и реставрировались»[2].

Степан Павлович Рябушинский (1874-1942) был не просто успешным предпринимателем и меценатом, но и страстным коллекционером древнерусской живописи, в частности икон. Его деятельность на этом поприще оставила значительный след в истории русской культуры. Коллекция Рябушинского отличалась не только внушительным размером (более 200 икон), но и исключительным качеством. В нее входили работы известных мастеров, редкие и ранние образцы иконописи. Некоторые произведения он оставлял для своей коллекции, а некоторые жертвовал в храмы. На сегодняшний день

большая часть собрания Рябушинского находится в Государственной Третьяковской галерее в Москве [3].

Рябушинский подходил к коллекционированию систематически, изучая историю иконописи, атрибуцию и стилистические особенности. Он сотрудничал с ведущими искусствоведами своего времени, например, с Н.П. Лихачевым. В мастерской С.П. Рябушинского работали также отец и сын (Алексей и Александр) Тюлины [4]. Александр Алексеевич Тюлин состоял в Обществе любителей духовного просвещения, основанное в 1863 году, был хорошо знаком с И. Э. Грабарем и пользовался его уважением.

Рябушинский стремился сделать свою коллекцию доступной для широкой публики. Он организовывал выставки, издавал каталоги, способствуя популяризации и изучению иконописи. В 1915 году он основал в Москве частный музей иконы, который стал одним из первых в России музеев, посвященных исключительно древнерусской живописи.

Реставрация в России начала XX века вплоть до Революции 1917 года находилась на стадии становления, и сталкивалась с рядом проблем. Например, отсутствие системного подхода и единых стандартов: реставраторы использовали различные, часто противоречивые, методы и материалы, основываясь на собственном опыте и традициях, передаваемых из поколения в поколение. Недоставало научных исследований материалов и технологий, что приводило к неправильной диагностике и неэффективному лечению произведений искусства. Реставраторов готовили в основном в иконописных мастерских и художественных училищах, где обучение реставрации было недостаточно глубоким, из этого родилась нехватка квалифицированных специалистов, способных проводить сложные реставрационные работы. Реставрация икон часто проводилась под давлением церковных властей, которые стремились сохранить

"канонический" вид образов, не всегда учитывая историческую ценность и художественные особенности произведений. Реставрационные работы того времени, основанные на принципах эстетического порядка, носили радикальный характер и не имели под собой научного основания, а степень вмешательства в структуру памятника зачастую зависела от коммерческой заинтересованности мастера и желаний заказчика.

Широко была распространена "антикварная" реставрация, направленная на улучшение внешнего вида и повышение коммерческой ценности произведения, часто в ущерб его подлинности и исторической ценности.

“Духовная и интеллектуальная атмосфера эпохи Николая II, идеи церковного обновления, акцент на религиозно-национальном единстве многое меняли в понимании единого языка народной иконы. Икона должна была обнаруживать не только мистическую связь земного и Горнего, но и мистическую связь времён — отсылать сознание к эпохе Московского царства с его активным развитием идеи национальной избранности русского народа и утопии «Третьего Рима», которую наследовало и развило старообрядчество. Поэтому православный символ, связанный с чувственными данными, было необходимо вновь облечь в исконные, статичные и неизменные формы”[5] .

Рябушинский сыграл важную роль в сохранении ценнейших образцов русской иконописи, предотвратив их утрату и рассеивание.

Его коллекция стала объектом научных исследований, способствуя развитию иконоведения как научной дисциплины. Рябушинский привлек общественное внимание к иконописи, показав ее художественную и культурную ценность.

Основные принципы мастерской Рябушинского стали основой для создания научной школы Игоря Эммануиловича Грабаря по сохранению культурного наследия

В статье В.В. Баранова и И.А. Кочеткова «Практика реставрации икон в мастерской С.П. Рябушинского», опубликованной в 2006 году в журнале «Художественное наследие», авторы на примере исследования икон из собрания С. П. Рябушинского опровергают мнение, что «антикварная реставрация» рубежа XIX–XX веков порождает лишь подделки: реставраторы ответственно относятся к сохранению авторской живописи, стремясь к минимуму тонировок и делая их «видимыми».

«Что касается фальсификации древней иконописи, в чем иногда обвиняют реставраторов С.П. Рябушинского, то наше исследование ни одной такой иконы не обнаружило»[6], — говорится в статье.

Так, исследователями было отмечено высокое качество раскрытия авторской живописи и при этом отсутствие царапин, потертостей и прочих следов механических повреждений от инструмента. Старые мастера работали без микроскопа, но «микроостатки снятых записей можно заметить только под микроскопом. Тщательно раскрывая старую живопись, реставратор, как правило, не удаляет старые чинки грунта и тонировки, если под ними нет первоначальной живописи. В этом он даже более осторожен, чем многие представители музейной реставрации. Следование этому принципу уменьшает число реставрационных записей» [7]. Дописи всегда выполняются материалами, которые можно удалить в будущем, не повредив оригинал, а также, соответствуют определенной стилистике и технике художника, которые были использованы при создании произведения. Дописываются только утраченные участки, без затрагивания оригинальной живописи.

Подводя итоги исследования, авторы пришли к выводу, что при исследовании икон, прошедших антикварную реставрацию, можно вполне легко отличить следы работы реставратора от оригинала. Реставратор стремится сохранить подлинность иконы, укрепить её структуру,

минимизировать вмешательство в оригинал, используются щадящие и обратимые методы:

1. Тщательное изучение иконы и документирование всех этапов реставрации.
2. Укрепление оригинальных материалов.
3. Восполнение утрат с помощью нейтральных материалов, отличающихся от оригинала.
4. Сохранение "патины времени" – естественных следов старения.

Так икона сохраняет свою подлинность и историческую ценность, при этом становится более устойчивой к дальнейшим повреждениям. Хорошая реставрация – это сложный и ответственный процесс, направленный на сохранение культурного наследия для будущих поколений.

После революции коллекция Рябушинского была национализирована. Значительная часть ее вошла в собрание Третьяковской галереи и других музеев.

Реформы в сфере реставрации в XX столетии в России были направлены на более эффективное и бережное сохранение культурного наследия страны. В этом также помогли такие ученые, как Н.И. Подключников, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский, Н.П. Лихачев и другие. Благодаря трудам этих исследователей, реставрация иконописи становится более комплексной, включая в себя не только работы по сохранению материала, но и изучение истории и художественной ценности памятника.

Благодаря деятельности первых русских реставраторов и меценатов того времени, начало XX столетия стало переломным моментом для развития реставрации в России. В этот период происходил переход от кустарных методов к научному подходу, основанному на глубоком изучении

произведений искусства и их исторического контекста. Так, сформировались основные принципы реставрации:

1. Сохранение максимально возможного количества оригинального материала и исторической информации, заключенной в памятнике.
2. Использование материалов и техник, совместимых с оригиналом.
3. Возможность удаления реставрационных материалов и конструкций в будущем без повреждения оригинала. Использование обратимых клеев и материалов, четкое разграничение оригинала и реставрационных дополнений.
4. Проведение только тех работ, которые необходимы для сохранения памятника, избегая ненужных вмешательств и изменений.
5. Приоритет консервации над реставрацией.
6. Использование щадящих методов очистки и укрепления.
7. Фиксирование всех этапов реставрационного процесса с помощью фотофиксации, составлений отчетов, ведений журналов работ.
8. Обеспечение уважительного и ответственного отношения к культурному наследию, учитывая интересы всех заинтересованных сторон. Для этого организация прозрачности реставрационного процесса, учет мнений экспертов и общественности [8].

Эти принципы нашли отражение в Венецианской хартии 1964 года — это международный документ, регламентирующий принципы консервации и реставрации памятников и предметов культурного наследия.

Таким образом, рубеж XIX–XX веков стал временем формирования в России науки реставрации памятников древнерусской живописи и ее принципов, основу которых заложила реставрационная мастерская С. П. Рябушинского. Из этого последовало открытие реставрационных отделов в крупных музеях: Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея,

появление первых научных публикаций по реставрации: Исследования И.Э. Грабаря, А.И. Анисимова и других.

Эти позитивные тенденции заложили основу для дальнейшего развития научной реставрации в России.

1.2. Особенности хранения иконописи и предотвращение её повреждений.

Прежде чем попасть в музей со стабильным режимом хранения, иконы, дошедшие до нашего времени, находились в непроветриваемых помещениях со слишком высокой влажностью, что способствовало развитию плесени и грибка, короблению дерева, отслоению красочного слоя и загниванию древесины. А неправильная сушка сухим воздухом приводит к растрескиванию дерева и красочного слоя, осыпанию и вздутию грунта.

Большинство повреждений и разрушений икон вызвано неправильным их хранением. В учебном пособии «Реставрация икон. Методические рекомендации» всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря, выделяют следующие виды разрушений иконописи [9]:

1. Повреждения, возникающие при нарушениях режима хранения под воздействием окружающей среды.
2. Повреждения механического происхождения.
3. Микробиологические и энтомологические разрушения.
4. Повреждения, вызванные загрязнениями поверхности.
5. Повреждения, вызванные нарушениями технологических норм

реставрации [10].

Так, изменение температурно-влажностного режима хранения вызывают особенно интенсивные разрушения. Температура играет критическую роль в сохранности иконы. Как и любой предмет искусства, икона состоит из

разных материалов, реагирующих на изменения температуры по-разному. Неправильный температурный режим может привести к целому ряду проблем. Дерево – гигроскопичный материал, впитывающий влагу из воздуха. При высокой температуре древесина быстро высыхает, что приводит к растрескиванию и деформации иконной доски. Пигменты, используемые в иконописи, могут быстро выцветать под воздействием высоких температур, а из-за расширения и сжатия материалов под действием температуры от доски может отслаиваться красочный слой. При резком перепаде температуры на поверхности иконы может образовываться конденсат, что создает благоприятные условия для развития плесени и грибка. При низких температурах материалы становятся более хрупкими, что повышает риск механических повреждений.

Неправильная температура при хранении икон может вызвать их набухание. Основная причина набухания – это воздействие повышенной влажности на деревянную основу иконы. Признаками набухания являются:

1. Деформация доски иконы: появление вздутий, неровностей, искривлений.
2. Отслоение красочного слоя и левкаса.
3. Образование трещин на поверхности иконы.
4. Появление плесени и грибка на задней стороне иконы.

Однако процесс набухания вызывает обратимые изменения материала: при высыхании его объём восстанавливается до первоначальных размеров. Поскольку икона состоит из многих разнородных слоев, изменение объема каждого из них происходит по-своему: в большей или меньшей степени и с разной скоростью.

Также к изменениям элементов произведения при неправильном хранении можно отнести и окисление.

Окисление – это химический процесс, который может серьезно повредить икону при неправильном хранении. Разные материалы иконы подвержены окислению в разной степени. Так, оклад, часто сделанный из серебра, меди или других металлов, может окисляться под воздействием влаги и кислорода, в результате чего появляются темные пятна, патина, а в некоторых случаях – коррозия[11]. Солнечный свет, некоторые типы ламп (люминесцентные, галогенные) приводят к выцветанию пигментов, особенно органических (киноварь, азурит), пожелтению лака, ослаблению связующего вещества красок и повышенной хрупкости материалов. Инфракрасное излучение нагревает иконы, что может послужить причиной высыханию древесины, растрескиванию доски и красочного слоя. Поэтому необходимо поддерживать оптимальное освещение для хранения икон. Идеальный вариант – рассеянный естественный свет или специальные лампы с низким уровнем ультрафиолетового и инфракрасного излучения.

Рекомендуемый уровень освещенности – 50-150 люкс. Для сравнения, яркость солнечного света составляет около 100 000 люкс. Но даже при правильном освещении длительное воздействие света может навредить иконе. Рекомендуется периодически менять расположение икон или защищать их от света шторами или экранами[12].

Из этого следует, что обеспечение сохранности произведений церковного искусства – это целый комплекс профилактических мер, включающий в себя:

1. Поддержание температурно-влажностного режима. Идеальная температура для хранения икон - 18-20°C. Важно избегать резких перепадов температуры, которые могут привести к растрескиванию дерева и красочного слоя. Оптимальная влажность - 50-60%. Слишком высокая влажность способствует развитию плесени и грибка, а слишком сухой воздух приводит к растрескиванию.

2. Создание правильного освещения. Хранить иконы вдали от прямых солнечных лучей, которые вызывают выцветание красок. Использовать рассеянный свет или искусственное освещение с низким уровнем ультрафиолета.
3. Хранение икон в безопасном месте, где они защищены от случайных ударов, падений и вибраций.
4. Регулярная проверка иконы на наличие насекомых-вредителей, особенно жуков-точильщиков. При необходимости применение специальных средства для защиты дерева.
5. Правильное содержание. Недопустимо хранить иконы в подвалах, чердаках, сырых, пыльных или душных помещениях, где в стенах или мебели имеются свежие отверстия от жучка-точильщика[13]. Лучшее место для хранения икон - киот, специальный шкафчик, защищающий икону от пыли, влаги и света.
6. Регулярное очищение иконы от пыли мягкой кистью или тканью без использования агрессивных чистящих средств, которые могут повредить красочный слой.
7. Осмотр: периодически необходимо осматривать иконы на предмет повреждений, признаков плесени, насекомых.
8. Следует систематически показывать иконы профессиональному реставратору, который сможет оценить их состояние и провести необходимые профилактические работы.
9. При транспортировке икон тщательно упаковывать их в защитные материалы, при необходимости предварительно поставив профилактическую наклейку.

При храме необходимо оборудовать хранилище икон - ризницу.

Ризница служит безопасным и упорядоченным хранилищем для икон, богослужебных книг, облачений и других предметов, используемых в церковных службах, так как обеспечивает защиту хранимых предметов от влаги, пыли, прямых солнечных лучей, насекомых и других факторов, способных нанести им ущерб.

Доступ в ризницу обычно ограничен, чтобы обеспечить безопасность хранимых предметов и исключить небрежное обращение с ними.

Влажность в помещении должна быть 45-60%, в храме допустимо, до 65%, температура +18-20°C. Колебания этих показателей должны быть минимальным. Хорошая вентиляция помогает поддерживать стабильный уровень влажности и предотвращает застой воздуха. Очень опасны неуплотненные, плохого качества оконные рамы, с плохим остеклением. Окна обязательно нужно снабжать форточками и сеткой. Дверные проемы необходимо выполнить с качественным заполнением, по возможности с двойными дверями и тамбурами.

Иконопись является частью истории и культуры разных народов. Она отражает традиции, обычаи и верования прошлого и настоящего поколения. Правильное хранение иконописи поможет сохранить ее ценность и значимость для будущих поколений, а также уважение к духовным и культурным традициям.

1.3. Исследование промысловой иконописи в реставрационном процессе послевоенного периода.

После Второй мировой войны в России начался новый этап изучения и сохранения иконописи. Война нанесла огромный ущерб культурному наследию, многие храмы и монастыри были разрушены, а иконы – утрачены, повреждены или разграблены. Русская иконографическая школа, расцвет которой падает на конец XIX — начало XX века, имела ряд крупных исследователей (Н. П. Кондаков, 1844–1925; Д. В. Айналов, 1862–1939; Н. П. Лихачев, 1862– 1936), которые решительно двинули вперед науку о древнерусской живописи.

Иконографическая школа, особенно в лице наиболее крупного своего представителя Н. П. Кондакова, внесла ценный вклад в изучение древнерусской живописи. Она научила определять святых или события, изображенных на иконе, с использованием письменных источников, таких как жития святых или богословские тексты, а также классифицировать икону по ее иконографическому типу, который представляет собой стандартную композицию и набор характеристик, связанных с конкретным святым или событием.

Николай Петрович Кондаков (1844-1925) – выдающийся российский искусствовед, археолог, историк искусства, музейный деятель и реставратор. Он сыграл ключевую роль в развитии реставрации в России, заложив основы научного подхода к этому процессу.

Кондаков отстаивал необходимость научного подхода к реставрации, основанного на исторических и технических исследованиях произведения искусства. Он считал, что реставрация должна быть направлена на сохранение подлинности объекта, а не на его переделку или "улучшение". В 1880-х годах Кондаков участвовал в создании реставрационных мастерских в

Московском историческом музее и в Эрмитаже, где началась систематическая реставрация древнерусских икон и других произведений искусства.

Кондаков был убежден в важности обучения специалистов реставрационному делу. Он опубликовал многочисленные труды, в которых изложил свои взгляды на реставрацию и дал детальные методические рекомендации. Реставратор заложил основы научного подхода к реставрации в России, который стал доминирующим в XX веке. Благодаря его усилиям в России были созданы специализированные реставрационные центры, которые занимались сохранением культурного наследия. Кондаков способствовал развитию реставрационного образования в России, что позволило подготовить новые поколения специалистов.

В период революции произошло разделение церкви и государства. Теперь реставраторам предоставилась возможность публично и систематически изымать из храмов иконы для их очистки. Выдача единичных и малоценных, с точки зрения сотрудников музея, предметов в лабораторию для опытов являлась обычной практикой в 1930-е годы. Того требовали исследовательские задачи.

Иконы низкого качества были утеряны. После Октябрьской революции 1917 года советское государство начало активные гонения на церковь, которые продолжались на протяжении многих лет. Храмы закрывались, церковное имущество конфисковалось. Некоторые из икон не выдержали бурь революций и военных действий, а другие стали жертвами халатного отношения. В десятилетия после революции условия хранения ведущих советских музеев были далеки от идеала. Музеи страдали от нехватки финансирования и подходящих помещений. Недостаточно оборудованные хранилища, такие как подсобные помещения, подвалы и закрытые церкви, были переполнены. Спасение икон в революционное время в России - это свидетельство

неугасающей веры и преданности традициям. Иконы, которые были спасены от разрушения, являются ценным наследием для наших современников.

Всероссийская реставрационная комиссия, основанная в 1918 году и позднее преобразованная в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ) под руководством Игоря Эммануиловича Грабаря, сыграла важнейшую роль в сохранении иконописи в первые десятилетия советской власти.

После революции началась массовая кампания по закрытию религиозных учреждений, и ЦГРМ ставили задачу оберегать иконы от уничтожения, конфискуя их и передавая в государственные музеи и хранилища, таким образом “спасая их”. Были организованы экспедиции в города Поволжья, Новгород, Псков, Киев, Звенигород, Вологду, Троице-Сергиеву Лавру, Ярославль, на Север. В первую очередь расчищались выдающиеся по своему значению памятники, которые могли бы осветить узловые проблемы в истории древнерусской живописи. В условиях острой нехватки музейных площадей, ЦГРМ организовывали специальные хранилища для икон, изъятых из церквей. Это позволило сохранить огромное количество икон от разрушения и разграбления.

Особым вкладом Центральных государственных реставрационных мастерских в исследовании промысловой иконописи была, конечно же, сама реставрация. ЦГРМ проводили реставрацию поврежденных икон, очищая их от поздних записей и восстанавливая первоначальный облик. Игорь Грабарь придерживался принципа “научной реставрации”, стремясь к максимально точному восстановлению авторского замысла. В результате были открыты десятки икон XII–XIII веков, были расчищены замечательные владимирские, новгородские и псковские росписи этого же времени, в новом

свете предстала иконопись XV века, вполне конкретными фигурами сделались Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий [14].

ЦГРМ также организовывали выставки икон, что способствовало популяризации этого вида искусства и привлечению внимания общественности к проблеме сохранения культурного наследия.

Таким образом, в революционные годы возникла разветвленная сеть музеев, предоставившая исследователям богатый учебный материал.

Деятельность ЦГРМ под руководством И.Э. Грабаря имела огромное значение для сохранения иконописи в России. Благодаря их работе удалось спасти от уничтожения тысячи икон, которые сегодня представляют собой бесценное достояние российской культуры. Однако стоит отметить, что деятельность ЦГРМ проводилась в условиях идеологического давления, когда религиозное искусство рассматривалось как "пережиток прошлого"[15].

Для советских людей это период гонений на религиозную жизнь и разнообразия заместительных обрядов (крещения детей, отпевания покойников, православные праздники и т. п.), которые осуществлялись на селе без участия священников, в отсутствие открытых церквей. Однако материальная религиозность советской эпохи до сих пор остается плохо изученной темой.

В эпоху СССР рукодельные иконы существовали главным образом в пространстве дома. Но, несмотря на гонения, пропаганду атеизма, высмеивание религии и позиционировании иконы как пережитков прошлого [16].

потребность в вере и религиозных символах у многих людей не исчезла.

Несмотря на давление, значительная часть населения сохраняла религиозные убеждения, передавая их из поколения в поколение.

Иконы тайно хранились и использовались в домах для молитвы, становясь символом веры и духовной связи с предыдущими поколениями. В сельской местности продолжала существовать традиция "наивной" иконописи, когда иконы создавались народными мастерами без формального художественного образования [17].

С развитием технологий с 1960-х годов началось производство и продажа фотографий икон. Некоторые из них даже дополнялись яркой раскраской, придавая им облик дореволюционного лубка. Таким образом, народное творчество неизбежно увязывалось с традицией, а связь с архаикой оставалась очень сильной. Фотографиями икон занимались как частные фотографы, так и монастыри. Так, фото иконы можно было заказать по почте из монастырей за деньги - приходили в конверте, например, из Сергиевой Лавры.

Исследователи вводят термин «фолежная икона». Это связано с тем, что с 1960-х фольга стала применяться как универсальное средство для упаковки кефира и молока. Ленты толстой фольги, которой можно было придавать устойчивую форму, резать, прокалывать, выдавливать на ней, выносились с производств и становились главным средством для изготовления киотов. Кроме красочной и яркой фольги, иконы были украшены бумажными цветами, пропитанными парафином, иногда имитациями веточек с почками и соцветиями. Таким образом можно было добиться схожести с храмовыми иконами, но недорогим путем.

В книге «Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени» Дмитрия Ю. Доронина и Анастасии И. Завьяловой задачей исследователей было выявить этнолокальную специфику икон-киотов в Ардатовском районе на юго-западе Нижегородской области.

Действительно, многие из икон советского времени оказались очень выразительными – местные мастера предпочитали использовать разноцветные фольги в основном золотистого, желтого, красного и зеленого оттенков для

украшения киотов. Фольга, часто с тиснением или узорами, служила украшением иконы, придавая ей более нарядный вид. Узоры в основном создавались с использованием чеканки и оттиска по штампам [18]. Такое украшение было особенно актуально для домашних икон, которые люди старались сделать как можно красивее, выражая таким образом свое благоговение. Также в условиях дефицита церковной утвари фольга использовалась как доступная альтернатива традиционным окладам из металла – она имитировала эффект металлического оклада, обрамляя лик и руки святых.

Использовалась разная фольга: пищевая алюминиевая, металлизированная бумага, фольга от конфет и шоколада. Фольгу наклеивали на икону с помощью клея, а затем часто украшали дополнительными элементами: бусинками, тесьмой, вышивкой.

Украшение икон фольгой в СССР являлось своеобразным проявлением народного благочестия в условиях дефицита и гонений на религию. Эта практика позволяла людям не только сохранять святыни, но и выражать своё отношение к ним.

Таким образом, исследование промысловой иконописи в реставрационном процессе послевоенного периода, несмотря на сложную политическую ситуацию того времени, развивалось, и стало началом для советской иконописи. Нарастающий интерес русского общества к национальным корням стимулировал активную научно-исследовательскую, поисково-собираательную, реставрационную и выставочную деятельность в стране по возвращению к новой жизни памятников крестьянской культуры. Под натиском репрессий, народ не терял свою духовность и “своими руками” создавал новую икону.

Вывод по главе 1.

Научно-теоретические аспекты реставрации промышленной иконы представляют собой сложную и многогранную область, требующую глубоких знаний как в искусствоведении и истории, так и в области материаловедения и реставрационных технологий.

Открытия XIX века стали основанием для развития научной реставрации. Они послужили толчком для создания отделов реставрации и научных лабораторий в музеях, что является важным этапом в развитии реставрации как научной дисциплины. Благодаря им сегодня мастера имеют основные принципы и аспекты реставрации, такие как: определение иконографии, школы, автора, функционального назначения произведения; умение идентифицировать материал и обеспечить его сохранность с первоначальным виде как можно дольше.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СОЗДАНИЯ ПРОМЫСЛОВЫХ ИКОН.

2.1. Техничко-технологические особенности иконописи художественных промыслов.

Иконопись - это уникальное искусство, которое имеет свои технико-технологические особенности. Важным аспектом является точное соблюдение канонов и традиций иконописи, которые определяют правила изображения святых и библейских сюжетов. Художники, занимающиеся иконописью, стремятся к духовной глубине и символическому содержанию своих произведений.

Иконопись также отличается своей символикой и специфическим стилем изображения, который передает особую атмосферу духовности и благоговения. Каждая деталь иконописи имеет глубокий смысл и символическое значение, что делает этот вид искусства особенно ценным и уникальным [19]. Такое понимание иконы диктует особый порядок подготовки материалов, а также технологию изготовления самой иконы.

Техничко-технологические особенности иконописи - это совокупность материалов, инструментов и приемов, которые используются для создания иконы. Эти особенности сложились веками и имеют глубокий символический смысл. Обязанности реставратора многогранны и требуют не только высокого профессионализма, но и глубокого понимания духовного смысла иконы[20].

И. П. Сахаров в книге «Исследование о русском иконописании» (1849) пишет так: «Иконописание в своём исполнении есть великое классическое искусство, требующее от иконописца разнообразных сведений. К исполнению его может приступать только человек, знающий в возможном совершенстве все виды иконописного рисования и раскрашивания, изучивший Жития Святых нашей православной Церкви и археологию священных

облачений, знакомый с текстом Подлинника и Историею иконописания Византийского и Русского. Без этих знаний он не может быть художником своего искусства, не может быть творцом великого, святого дела, пред которым мы привыкли благоговеть со дня нашего рождения. Велики его обязанности и назначения: он призван воспроизводить иконописание законное - в сочетании догматических истин и учения святых Отцов Церкви, он должен осуществить иконописание правильное - без ересей и расколов, он должен исполнить иконописание точное - без отступлений от преданий нашей Кафолической православной Веры. Во всех его технических производствах должно быть главное условие: историческая достоверность в изображении святых ликов, одежд и украшений. Здесь он ничего не производит из своего воображения, ничего не составляет из своего помышления.... Да будет душевное благоговение всегда спутником иконописца в его труде, и да помнит он, что холодное изучение искусства никогда не доведёт его до сознания первообразных ликов, принятых нашими отцами из рук первых Христиан! Счастлив тот иконописец, который свято исполнит своё великое предназначение: его и при жизни будут сопровождать благодарность признательных соотечественников и в потомстве ожидает слава» [21].

Русская икона была наиболее значительным художественным явлением русской старины, исконным преимущественным орудием. По своему историческому происхождению и образованию икона явилась отражением высшей художественной традиции, а по своему развитию представляет замечательное явление художественного мастерства. По своим декоративным достоинствам и необычайной характерности композиции, строгости и духовной глубины икона стоит наравне с ранним средневековым религиозным искусством европейского Запада.

Так, русская икона жила в России долгое время и живет поныне с начала XVIII века как ремесло и „кустарное“ мастерство [22]. Иконописцы часто работали в семейных мастерских, передавая свое мастерство из поколения в поколение. Большинство иконописцев не имели формального художественного образования, обучаясь своему ремеслу у опытных мастеров. Мастера придерживались устоявшихся канонов и технологий, используя натуральные пигменты, яичную темперу, деревянные доски.

В книге Кондакова Н. “Русская икона” автор отмечает, что из „Описей“ об иконном богатстве русских соборов, монастырей и частных домов, известно о московском почитании древних и чтимых икон. Но ещё точнее можно проследить повальное исчезновение иконы старины из русских церквей с XVIII века. Московская церковь ещё в начале XIX века были полны церковной стариной. Начавшееся отчуждение и забвение, небрежное хранение икон, требовавших ухода, привело к их удалению в склады, а затем гибели множества лучших икон. Отсюда, затем, и появление всякого рода поддельного мастерства: бумажного, кустарного производства дешевых икон.

Искусство иконописи нашло свое развитие в отдаленных районах, таких как Суздаль и суздальская область, где процветали различные иконописные мастерские: Мстёра, Палех, Холуй. Все три иконописных центра играют важную роль в сохранении и развитии традиционной русской иконописи. Они продолжают привлекать туристов и искусствоведов со всего мира, и их иконы являются ценным наследием российской культуры.

Мстёра - село во Владимирской области, расположенное на берегу реки Мстёры. Иконописная традиция в Мстёре сложилась в XVII веке, и достигла своего расцвета в XVIII веке. Мстёрская икона отличается яркой цветовой гаммой, тонкой прорисовкой деталей, и использованием золота в орнаментах. При иконописи используют темперу на деревянной доске, покрытой

левкасом. В Мстёре пишут преимущественно церковные иконы, а также портреты и картины на исторические темы.

Палех - село в Ивановской области, известное также как "столица лаковой миниатюры". Иконопись в Палехе развивалась параллельно с иконописной традицией в Мстёре, но в XX веке превратилась в лаковую миниатюру, которая широко известна в мире. Палехские иконы отличаются тонким черным контуром, яркой цветовой гаммой и декоративными элементами. Здесь используется темпера на деревянной доске, покрытой черной лаковой поверхностью. Палехские миниатюры изображают сюжеты из русских сказок, былин, икон и истории.

Холуй - село в Ивановской области, известное своей иконописной традицией с конца XIX века. Холуйская иконопись возникла в конце XIX века как продолжение традиций палехской иконописи. Холуйская икона отличается ярким цветом, большими деталями и использованием ярких золотых элементов. В Холуе, так же как и Мстере, используется темпера на деревянной доске, покрытой левкасом. Преимущественно пишут церковные иконы, а также картины на исторические темы.

Все три иконописных центра используют традиционную технику иконописи, темперу на деревянной доске. Они также придерживаются канонических правил иконописи и используют традиционные сюжеты.

Каждый из центров имеет свои уникальные особенности в стиле и технике иконописи. Мстёрская икона отличается яркой цветовой гаммой и тонкой прорисовкой, Палехская - черным контуром и декоративными элементами, а Холуйская - ярким цветом и большими деталями.

Живописцы начали украшать соборы и церкви на юге, после чего это искусство распространилось и на Московскую Русь. Некоторые мастера специализировались на конкретных типах икон, например, В.И. Хохлов, работавший в начале XIX века. Иконы, изображающие "Шестоднев", созданные

им и его мастерской в 10-е годы XIX века, можно увидеть в музеях, церквях и частных коллекциях как в России, так и за рубежом. Кроме того, иконы, в зависимости от места создания, имели свои уникальные стилистические особенности, которые можно наблюдать в произведениях из Кубани, Урала, Сибири и Южной России.

Во второй половине девятнадцатого столетия наблюдался растущий интерес к традиционной иконе как к объекту церковной археологии. Исследователи И.М.Снегирев, Д.А.Ровинский, Ф.И.Буслаев начали изучать корни национальной культуры. Общественное внимание к национальным традициям стало обычным явлением. Вторая половина XIX века была временем расцвета древнего села Мстера в иконописи [23]. К концу века в Мстере существовало более тридцати крупных мастерских, передаваемых из поколения в поколение в семьях иконописцев. Подобно палешанам, они специализировались на создании миниатюрных икон. В отличие от Палеха, мастера из Мстеры отличались более детальным изображением фигур, насыщенных различными оттенками, заполняющими каждую плоскость, напоминающими старинные эмали.

Мстерские мастера осознавали свое значение, часто подписывая и датируя свои иконы. Имена многих из них — М.И. Дикарев, М.А. Чириков, Ф.И. Цепков.

Время конца XIX — начала XX в. было ознаменовано решительным внедрением в иконопись стиля модерн. Например, стилистика модерна и новые иконографии можно увидеть на росписях Владимирского собора в Киеве (1892—1896), выполненные В.М. Васнецовым и М.В. Нестеровым. Модерн в иконе сменил затянувшуюся эпоху «второго барокко».

Особое внимание уделялось оформлению иконной доски, в которой ковчег приобретал порой прихотливую фигурную форму, давая возможность для изощренного украшения полей [24]. Необходимость ковчега продиктована

несколькими причинами. Во-первых, чисто эстетически, обрамленный образ выглядит более завершенным и цельным, во-вторых, икона с ковчегом в меньшей степени подвержена короблению. Однако, основная причина все же заключается в семантике. Прообразом ковчегу послужил Ноев ковчег, как путь к Спасению и Истине [25].

Паволоке же иконописцы того времени уделяли меньше внимания. В книге Кравченко А. С. «Икона» автор пишет: «Ремесленники-иконописцы XVIII-XIX веков, изготавливавшие дешевые иконы, вместо ткани часто наклеивали (только на края доски, у торцов) тряпичную бумагу, которая стоила дешевле, чем льняная ткань. Во второй половине XIX века использовали сравнительно дешевые ткани из хлопкового полотна наподобие ситца. Тогда же употреблялась ткань из пеньковых или льняных нитей – серпянка. В серпянке, или, как называли ее в быту, “рединке”, нити расположены значительно реже, даже чем в современной марле. Эта ткань в основном предназначалась для обтягивания бревенчатых стен жилищ под оклейку их бумажными обоями, но также использовалась в иконописи. С конца XIX века вообще все ткани для наклейки на иконную доску иконописцы стали называть серпянкой, оказавшись от старого слова “паволока”» [26]. Паволока защищает красочный слой от осыпей и растрескивания при обильном короблении иконы. Ранние русские иконы отличаются наличием паволоки, полностью покрывающей поверхность доски.

В 1917 году была прервана древняя традиция иконописания, однако в Латвии и Эстонии, где живет большинство русскоговорящего населения, эта традиция продолжила существовать. Мастера православного и старообрядческого искусства продолжали свою деятельность. Особенно выделяются два великих иконописца XX века: Г.Е. Фролов (1853—1930), работавший на берегу Чудского озера в деревне Рая в Эстонии.

В настоящее время села Палех и Холуй в Ивановской области, а также село Мстёра во Владимирской области являются тремя крупными центрами лаковой миниатюры в России. Их уникальные изделия, такие как шкатулки и панно из папье-маше с изысканной росписью, широко известны как в стране, так и за ее пределами.

Так, технико-технологические особенности иконописи прошли долгий процесс формирования, развиваясь в разных регионах России. Из этого зародилось богатое разнообразие техник иконописи, которые иконописцы используют по сей день.

2.2. Иконография извода иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина», особенности написания.

Иконография святых — это наука о символическом изображении святых в иконописи. Она изучает историю, традиции, значение и особенности изображения каждого святого в византийском искусстве. Лик — главный элемент иконы, который передаёт духовное состояние святого, его характер и личность. Поза святого может указывать на его профессию, мученичество, или действие, которое он совершает. Одежда святого часто символизирует его социальный статус, принадлежность к определенному сословию или его служение. Предметы, которые держат святые, или которые изображены на иконе, называются атрибутами. Они помогают идентифицировать святого и символизируют его качества и чудеса. Фон иконы помогает понять контекст изображения.

Историю образа Василия Великого можно исследовать, открыв иконографический оригинал, датируемый XVI веком [27]. Святой был

изображен на фресках и иконах в легком крещатом одеянии, правой рукой он благословляет людей, а левой держит Евангелие. Первоначально Василий Великий был изображен фронтально, погрудно, как на иконе седьмого века из монастыря Великомученицы Екатерины на Синае. Позже появились изображения святого в натуральную величину.

Святой Василий Великий (ок. 330 - 379 гг.), архиепископ Кесарии Каппадокийской, один из Отцов Церкви, оставил глубокий след не только в богословии, но и в христианской иконографии. Как и другие раннехристианские святые, Василий Великий не имел изображений при жизни, что было связано с гонениями на христиан и отсутствием традиции портретной живописи.

Первые изображения Василия Великого появились не ранее V-VI веков и часто носили символический характер. Начиная с этого времени формируется иконография святого Василия Великого, которая становится более устойчивой.

Иконография Василия Великого, одного из самых почитаемых святых в православии, имеет свои особенности: Василий изображается как человек с глубокими умными глазами, выражающими мудрость и духовную силу. Чаще всего Василий изображается в епископском одеянии, с митрой и жезлом, сидящим или стоящим в молитвенном жесте, одетый в епископские облачения, цвета которых могут отличаться на разных иконах, но обычно представлены в богатых тонах золотого, пурпурного, синего и зеленого. Основные атрибуты Василия Великого – это:

1. Книга. Символизирует его богословское творчество и богатый ум.
2. Епископский жезл. Указывает на его епископский сан.
3. Митра. Символ божественной благодати и духовной власти.

4. Голубь. Часто изображается над головой Василия и символизирует Святого Духа.
5. Церковь. Иногда Василия изображают с церковью в руках, что символизирует его усилия в строительстве христианской общины.

В византийском искусстве эпохи Палеолога Василий Великий часто изображается вместе с другими святыми Отцами, в частности с Григорием Богословом и Иоанном Златоустом. Это троица великих святых, которые вместе известны как "Три Святителя". Например, "Беседа трех святых" или "Благословенные плоды учения" на фресках Архангельской церкви в Лесново, Македония (1347-1349) – святой Василий сидит за кафедрой с крестообразным основанием, с которого стекают потоки воды, "река учения". Такие изводы появились на Руси в XVI-XVII веках под названием "Беседа Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста", "Учение" или "Добрые плоды учения".

Изучая трансформации в изображении великого Василия, можно увидеть последовательность художественных произведений, созданных в Новгороде, Москве и Суздале [28]. Она показывает, что облик и наряд святого, созданные для литургии, оставались практически неизменными на протяжении веков.

История Марии Магдалины полна загадок, мифов и различных толкований. Евангелия упоминают ее как одну из женщин, следовавших за Иисусом, но ее роль и личность всегда были предметом дискуссий.

Мария Магдалина получила свое имя от города Магдала на берегу Галилейского моря, откуда она родом [29]. Евангелие от Луки (8:2) упоминает, что Иисус изгнал из Марии семь бесов. Это событие повлияло на образ Марии в раннем христианстве. Мария Магдалина была одной из женщин, которые следовали за Иисусом, поддерживали его, и присутствовали при его распятии и погребении. Евангелие от Иоанна (20:1-18) рассказывает, что Мария

Магдалина была первой, кто увидел воскресшего Иисуса, и принесла эту новость другим ученикам.

С течением времени вокруг Марии Магдалины стали складываться мифы, связывающие ее образ с греховностью. В раннем средневековье ее часто изображали как "блудницу", которая была прощена Иисусом.

Современные историки и богословы переосмысливают образ Марии Магдалины. Они отмечают, что евангельские тексты не содержат никаких подтверждений о ее "греховности" или "любовных отношениях" с Иисусом. Они склонны видеть в Марии Магдалине верную ученицу Иисуса и первую свидетельницу его воскресения.

Рассматривая традиционные изображения святой Марии Магдалины, можно заметить, что святая зачастую показана с каким-либо атрибутом в руках. Чаще всего это алавастр, то есть флакон для хранения благовоний. Он является символом, знаком Марии Магдалины как омывшей ноги Иисусу Христу миром, а также обозначающий ее как жену-мироносицу [30].

Всего в иконописи и искусстве вообще известно несколько вариантов изображения Марии Магдалины:

1. "Раскаяние Марии Магдалины": Изображается момент, когда Мария Магдалина, омывая ноги Христа своими слезами, умащает их миром из драгоценного сосуда. Это символизирует раскаяние, прощение и преданность Христу.
2. Как свидетельница Распятия. Православные иконописцы изображают святую среди святых жен, стоящих подле Креста.
3. "Явление Христа Марии Магдалине после воскресения" ("Не прикасайся ко Мне"). Изображается момент встречи Марии Магдалины с воскресшим Христом у пустого гроба. Христос, часто изображаемый с

хоругвью в руке, не позволяет Марии прикоснуться к себе, говоря: "Не прикасайся ко Мне, ибо Я еще не восшел к Отцу Моему" (Ин. 20:17).

4. "Жены-мироносицы у гроба Господня". Мария Магдалина изображается вместе с другими женами-мироносицами, пришедшими помазать тело Христа благовониями и обнаружившими пустой гроб. Символизирует веру, преданность и готовность служить Христу даже после Его смерти [31].

Святая часто изображается с длинными распущенными волосами, символизирующими ее прошлое и раскаяние. В руках она может держать сосуд с миром (алавастрон), красное яйцо (символ воскресения) или Евангелие. Одежания обычно темных тонов, что подчеркивает ее смирение и покаяние [32].

Несмотря на то, что основные события жизни Марии Магдалины описываются в Евангелиях последовательно, каждое из них акцентирует внимание на уникальной роли, которую она играла [33].

Вероисповедание католической церкви ошибочно утверждает, что Мария Магдалина была грешницей до того, как встретила Иисуса Христа. Этот мотив часто воплощается в западной религиозной живописи. Картины, изображающие "покаявшуюся Марию Магдалину" и другие, создавались под влиянием взглядов католической церкви на эту святую фигуру [34].

В православной вере Мария Магдалина представлена как целомудренная женщина: с покрывающей голову тканью и длинной одеждой, скрывающей всё тело. Ее лицо и взгляд выражают спокойствие и умиротворение, оторванность от мирских забот, отражая опыт общения с Богом. В них прослеживается печать Святого Духа, отражение иного, духовного мира. Образ Марии Магдалины часто служит символом покаяния и спасения.

На реставрируемой иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» изображены в полный рост, над ними надпись чёрного цвета «С. Васілія Великого С. Марій Магдалины». Святой Василий Великий расположен в левой части иконы прямостоячим. В левой руке святой Василий держит закрытое Евангелие. Правая десница сложена в благословляющем жесте. Василий облачен в ярко-красную фелонь с белым омофором, на котором слегка виден цветочный орнамент. Подризник темно-синего цвета, а на рукавах присутствуют золотые поручи. Евангелие желто-охристого цвета. Ноги Святого изображены в обуви чёрного цвета и немного выступают из под одежд. Голову Василия обрамляет тонкий тёмный нимб.

Святая Мария Магдалина находится в правой части иконы так же стоящей прямо. Голова покрыта желто-зеленым платом, мафорий зелёного цвета и красная туника под ним. В правой руке Святая держит сосуд с миром, левая рука согнута. Голову Святой Марии обрамляет тонкий темный нимб.

Оба святых практически не изображались вместе. Вдвоем их редко можно увидеть на иконах конца XIX века. Например, на выставке икон в колокольне Богоявленской церкви «Образы православных святых в русской иконе XVII - XIX в в.»

Камерная по своему количественному составу (23 произведения), выставка достаточно разнообразна по иконографическим и стилистическим особенностям иконописных памятников XVII-XIX вв.

Выставку открывают минеи. Это иконы, на которых в несколько рядов даются небольшие изображения святых в порядке следования по календарю дней их памяти. Среди известных русских святых, представленных на выставке, можно отметить казанских святителей Гурия и Варсонофия, Леонтия Ростовского, Никиту Новгородского, Тихона Чудотворца, Максима Грека, Зосиму и Савватия Соловецких, царевича Дмитрия [35].

На иконе «Василий исповедник и Мария Магдалина» 1898 года, святые написаны в полный рост. В руках святой Василий держит закрытое Евангелие. Святой облачен в фелонь темно-серого цвета с зеленым омофором. Голову Василия обрамляет золотой нимб. Святая Мария Магдалина находится в правой части иконы, держащая сосуд с миром. Голова покрыта белым платом, мафорий зелёного цвета. Голову Марии обрамляет золотой нимб. Над фигурами изображен образ Христа.

Икона «Святой Василий Великий и Мария Магдалина», поступившая в реставрацию написана в конце XIX века и относится к русскому Северу.

Широко известно, что у паломников, отправлявшиеся в XIX — начале XX века в монастыри Русского Севера, большой популярностью пользовались изображения святых основателей и чудотворных икон этих обителей [36].

После отмены крепостного права в период после реформ увеличилась необходимость в доступных иконах небольших размеров из-за резкого увеличения числа прихожан, направляющихся в северные монастыри. Монастыри, в свою очередь, предлагали широкий выбор товаров для паломников, включая живописные, костяные и резные иконы, офорты, литографии, цинкографии и другие изделия. Частично изделия производились прямо в монастырях Севера [37]. В Соловецком монастыре давно существовала иконописная палата; в начале XX века живописные мастерские были организованы в монастырях Артемиево-Веркольском, Успенском Холмогорском, Троицком Шенкурском, Сурском и Кытловском Крестовоздвиженском [38]. Под руководством опытных мастеров в монастырских живописных мастерских выполнялись заказы на создание иконостасов для северных храмов, а также писались иконы для «расходных» лавок. Однако потребности в дешевых иконах были столь велики, что монастыри покупали целыми партиями изделия профессиональных

иконописных мастерских и разнообразных литографических производств Центральной России [39].

В период с середины девятнадцатого до начала двадцатого века, коллекции икон, размещенные в лавках монастырских лавок, обогащались не только творениями монастырских мастеров. Продавцы церковных принадлежностей из Санкт-Петербурга и Москвы регулярно предлагали покупать иконы. В Архангельске покупателям предлагались иконы как у местных торговцев, так и в епархиальном свечном производстве. Из Владимирской губернии, в особенности из населенных пунктов Метера и Холуй, на север отправлялись поставки недорогих икон [40]. С развитием капиталистических отношений в России, индивидуальные художники не могли соперничать на рынке. Иконописцы из Владимира, отказавшись от самостоятельной работы, стали объединяться в крупные мастерские, которые выпускали более доступную продукцию, включая заказы для монастырей.

Холуй занимал лидирующие позиции как центр изготовления недорогих икон, поскольку его продукция превосходила по объему всех остальных. Например, в 1859 году в этот город было доставлено 528 тысяч досок для создания икон. Иконописцы из Холуя, специализирующиеся на малых форматах, могли в течение недели написать до 600 икон размером в 8 вершков, при этом стоимость столько же икон для них составляла всего два рубля. Согласно статистике, основные рынки сбыта икон располагались за пределами уезда: 93,8% от общего объема икон, производимых во Владимирской губернии, находили своих покупателей на юге России, в Сибири и на Русском Севере.

Голубой фон иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» вероятнее всего написан иконописцем из южных областей России. Миграционные потоки мастеров с Юга России появились на Русском Севере в XVII веке. Фон данной иконы соответствует бытийному мироощущению

мастера, который выполнял заказ именной иконы, соединив в едином пространстве одной иконы фигуры святых Василия Великого и Марии Магдалины. На иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» также виден след от оклада, что тоже характерно для икон того времени.

Вывод по главе 2.

Промысловые иконы, в отличие от икон, созданных в монастырях или профессиональными мастерами, производились в больших объёмах, порой с применением элементов массового производства, что накладывало свой отпечаток на специфику их создания.

В России существовали крупные центры иконописания, где промысел был поставлен на широкую ногу. Наиболее известны центры в Палехе, Мстере, Холуе, Ярославле. Для ускорения процесса и обеспечения единообразия стиля широко использовались шаблоны (прореси) для нанесения рисунка и образцы для проработки отдельных элементов (лики, одежда).

Промысловые иконы часто украшались резьбой, окладами, тканями, что придавало им дополнительную привлекательность для покупателей. Популярны сюжеты и образы святых повторялись множество раз, что делало промысловые иконы более доступными для широких слоев населения.

Несмотря на элементы стандартизации, промысловые иконы сохраняли основные черты иконописного канона. Многие из них отличались высоким художественным уровнем и оригинальностью стиля, характерного для того или иного центра иконописания.

Промысловые иконы сыграли огромную роль в распространении религиозных образов и идей среди населения России.

ГЛАВА 3. ПРОВЕДЕНИЕ КОНСЕРВАЦИОННО-РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ ИКОНЫ.

3.1. Проблемы укрепления красочного слоя.

Укрепление красочного слоя – один из важнейших этапов реставрации икон. Эта процедура необходима, когда красочный слой теряет сцепление с грунтом и основой, начинает шелушиться, образуются вздутия или отслоения. Укрепление позволяет сохранить красочный слой от дальнейшего разрушения и продлить жизнь произведения.

Причины разрушения красочного слоя:

1. Старение. Со временем краска высыхает, становится хрупкой и легко отслаивается.
2. Повреждения. Механические повреждения, царапины, трещины, могут привести к отслаиванию краски.
3. Неправильное хранение. Изменения температуры и влажности могут негативно влиять на красочный слой.
4. Биологические факторы. Плесень, грибки и насекомые могут повредить краску.

Методы укрепления красочного слоя:

1. Консолидация. Это процесс укрепления красочного слоя при помощи специальных материалов (консолидантов), которые проникают в структуру краски и связывают её частички.
2. Склеивание. Применяется для склеивания отслоившихся фрагментов красочного слоя.
3. Пропитывание. Применяется для укрепления всей поверхности красочного слоя.
4. Заделка трещин. Трещины в красочном слое могут быть заделаны специальными материалами, которые маскируют повреждение и укрепляют структуру.

5. Реставрация. В некоторых случаях поврежденные участки красочного слоя могут быть восстановлены путем реставрации.

Прежде чем приступить к укреплению левкаса и красочного слоя, необходимо внимательно изучить их состояние и провести анализ на определение наполнителя в левкасе. При подозрении на заражение плесенью проводятся дополнительные микологические исследования. Исследование рабочего состояния с помощью бинокулярной лупы и микроскопа, увеличенных в 2-2,5 раза, позволяет более детально изучить структурные нарушения, характер разрушений, наличие надписей и мельчайших повреждений в лакокрасочном и отделочном слоях. Для документирования общего изображения и фрагментов при прямом и косом освещении выполняется фотофиксация, а также макросъемка.

При работе с иконой «Святой Василий Великий и Мария Магдалина», поступившей на реставрацию, были проведены исследования под микроскопом и фотофиксация с 40-кратным увеличением. Осмотр участков иконы в микроскоп показал, что на иконе присутствует кракелюр грунта и красочного слоя с приподнятыми краями. Также была проведена фотографическая фиксация при прямом и боковом освещении лицевой и тыльной части иконы, с целью определения лакового покрытия. При исследовании в УФ диапазоне излучения выявилось неравномерное лаковое покрытие с потертостями по всей поверхности, также вставки красочного слоя и грунта. Присутствуют записи, находящиеся ниже уровня авторской живописи, с предшествующих реставраций.

Левкас и красочный слой укрепляются методом пропитки с целью насыщения связующим, обесклеенного левкаса и придания ему прочности [41].

Усиление выполняется небольшими участками, начиная с менее значительного участка. (Обычно в нижнем левом углу для отработки техники).

Во время пропитки теплым клеем отслоившийся слой краски, который стал более пластичным, аккуратно ровняют фторопластовым шпателем.

После пропитки поверхности клеем на закрепляемый участок с нанесенным на него 3%-ным клеевым раствором из рыбьего клея накладывается лист папиросной бумаги. Сухой ватный тампон с легким нажимом удаляет пузырьки воздуха и излишки клея из-под бумаги. После нанесения двух слоев фильтровальной бумаги поверхность прогревают утюгом при температуре 600°C. Температура утюга выбирается в зависимости от задачи укрепления: утюг, нагретый до 600°C, способствует лучшему проникновению клея в глубину за счет нагрева поверхности; если требуется менее глубокая пропитка, температура утюга снижается. Для лучшей фиксации через 2-3 слоя фильтровальной бумаги на укрепленный участок накладывают мешки с песком минимум на сутки.

Если требуется менее глубокая пропитка, температура глажения снижается. При более сложных разрушениях, таких, как отстающие от основы закрытые полости грунта, грунта с паволокой, после заклеивания поверхности папиросной бумагой, укрепляются с использованием инъекций клеем более высокой концентрации, но не выше 8-10 %. В каждом конкретном случае концентрация и температура клея подбираются индивидуально.

От правильного нанесения профилактического клея зависит

дальнейший ход работ. Должны соблюдаться следующие условия [42]:

1. Края листов должны перекрываться не менее чем на 0,5 см.
2. Укладка "встык" может вызвать на стыке разрывы красочного слоя и грунта.
3. На надписи и лики заклейку нужно наносить одним листом.
4. Если на иконе есть ковчег, листья наносить в последовательности: ковчег, поля, лузга.

5. Нельзя наносить наклейку на подвижное шелушение краски, так как ее мелкие частицы склеятся с бумагой, как бы отслаиваясь от грунта или даже от последующего слоя (например, запись от авторской живописи).
6. Недопустимо наносить профилактическое связующее с водной эмульсией яичного желтка, так как яичное масло, входящее в состав яичного желтка, при высыхании становится малорастворимым.

На иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» была выполнена профилактическая наклейка, с целью защитить красочный слой и грунт при дальнейших манипуляциях, а именно – восполнении утрат грунта на тыльной стороне объекта. Для иконы склеивание досок щита, перемещение, транспортировка, работа с обратной стороной – это риск разрушения/повреждения лицевой стороны.

На лицевую сторону наносился клей в концентрации 4-7% (в среднем 5-6%), который нагревался на водяной бане. Папиросная бумага была разрезана на небольшие листы (в среднем размером 5 x 7 см). Размер листа зависит от типа и степени повреждения. Осетровый клей наносился на икону с помощью кисточки с широкой щетиной, чтобы равномерно смазать всю поверхность. Если наносить на область слишком много клея, то при высыхании он может образовать неравномерную толстую пленку, которая оторвет слой краски. Это может привести к аварийному отслоению. Папиросная бумага аккуратно разглаживалась во избежание появления морщинок или пузырьков воздуха, так как наклейка должна полностью прилипнуть к произведению. Далее через фильтровальную бумагу участок просушивался горячим утюгом, наклейка фиксировалась мешочками с песком.

Если клей нанесён правильно, наклейку отделяют, прижимая к аппликатору. Если клей нанесён неправильно, наклейку удаляют пластиковым шпателем, чтобы сохранить авторский красочный слой.

На реставрируемой иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» профилактическая заклейка была сделана правильно, поэтому удалялась с помощью слегка смоченной в воде греческой губки и скатывалась без каких-либо препятствий цельными листами. После удаления заклейки кракелюр с приподнятыми краями выровнялся и смягчился, а вздутия на ковчеге улеглись.

3.2. Методики реставрации темперной живописи на иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина».

В процессе реставрации икон, согласно методам, предложенным Филатовым [43], ключевой задачей является не только восстановление, но и предохранение от дальнейших повреждений. Это достигается через комплекс мер по укреплению лепка и красочного слоя, что является основой для последующих этапов реставрации. Важным элементом является удаление старых реставрационных слоев, которые загрязнили живопись, восстановление утраченных участков основы и грунта, а также красочного слоя.

Вот основные методики, применяемые для реставрации икон и других произведений, написанных темперными красками [44]:

1. Исследование и документирование.
2. Консервация.
3. Реставрация.
4. Нанесение реставрационного лака.

Визуальный осмотр является первым шагом при реставрации. Он включает в себя анализ состояния красочного слоя, грунта, основы на предмет повреждений (трещины, отслоения, потертости, следы насекомых). Далее проводится фотофиксация: детальная съемка иконы до, в процессе и после реставрации для документирования всех этапов работы. Изучение

под микроскопом позволяет определить состав красок, технику нанесения и характер повреждений. А ультрафиолетовое и инфракрасное излучение помогает выявить невидимые невооруженным глазом детали и повреждения, такие как записи, реставрационные вмешательства прошлых лет. При необходимости проводится рентгенография, которая позволяет изучить внутреннюю структуру иконы, выявить дефекты древесины и скрытые слои живописи.

Следующим шагом является консервация.

Консервация в реставрации иконы – это комплекс мероприятий, направленных на остановку разрушительных процессов, укрепление и предотвращение дальнейшего повреждения произведения. Она не исправляет уже имеющиеся дефекты, а создаёт условия для длительного сохранения иконы в её текущем состоянии [45].

В консервацию входит:

1. Очистка от загрязнений: удаление пыли, копоти, плесени, следов насекомых с поверхности иконы. Это делается с помощью специальных методов и материалов, не повреждающих живописный слой.

В ходе консервации иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» использовался 2-3% водный раствор детского мыла. Тампон смачивается в воде, 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 всей поверхности лицевой стороны. Излишки влаги удалялись сухой ветошью.

2. Укрепление основы: Если деревянная основа иконы повреждена (трещины, червоточины, деформация), проводят ее укрепление специальными клеями или смолами.

Наиболее традиционный метод укрепления деструктированной древесины – это пропитка глютиновыми клеями и в первую очередь, растворами рыбьего клея или кроличьего. Глютеиновые клеи – это традиционные материалы, получаемые из животного сырья, в частности, из костей, хрящей и шкур животных. В реставрации живописи они использовались на протяжении веков и до сих пор остаются популярными, благодаря своим преимуществам: биологическая совместимость (глютеиновые клеи органического происхождения, не вызывают химических реакций с красками и не повреждают красочный слой), обратимость (их можно удалить с помощью воды или органических растворителей, что важно для возможности будущей реставрации), прочность (клеи обладают достаточной прочностью для склеивания фрагментов красочного слоя, холста или других материалов), эластичность (глютеиновые клеи обладают эластичностью, что позволяет им адаптироваться к изменениям в материалах и избегать трещин при изменении температуры и влажности), доступность (они доступны в большинстве реставрационных мастерских, так как их можно приготовить самостоятельно)

Для склеивания древесины и приготовления пасты из опилок обычно используются клеи животного происхождения, такие как мездровый, столярный и казеиновый. В качестве экспериментальных вариантов применяются синтетические клеи, например, поливинилацетат и клей БФ-4 [46].

На реставрируемой иконе присутствовали многочисленные следы жизнедеятельности жука-точильщика, которые восполнялись с помощью деревянной стружки (древесная мука) и 20% Paraloid B72 в ксеоле с тыльной стороны и торцов. Полученная смесь наносилась с помощью стоматологического зонда в утраты основы, утрамбовывалась в уровень основы

произведения. Оставлялась для высыхания. Глубокие утраты наносились в несколько слоёв с просушиванием каждого слоя.

3. Укрепление грунта и красочного слоя. Пропитка грунта и красочного слоя клеями или смолами для восстановления их сцепления и предотвращения дальнейшего отслоения и осыпания. Обработка иконы специальными составами защищают ее от влажности, температурных перепадов, ультрафиолета и вредителей [47].

В качестве укрепления грунта и красочного слоя была поставлена профилактическая заклея. На пропитанный осетровым клеем участок ставилась заклея из папиросной бумаги. Через два слоя фильтровальной бумаги поверхность прогревалась утюгом при температуре 600°, что способствовало лучшему проникновению клея в глубину за счет нагрева поверхности.

В ходе экспертизы иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина», которая поступила в реставрацию, были обнаружены следующие проблемы: изменения в структуре красочного слоя, выраженные в виде ряда неровностей, появление кракелюра на отдельных участках поверхности, отслаивание левкаса в зонах, где не было надежного соединения бумажной паволоки с древесиной из-за образовавшихся пустот в трещинах основы, а также сопутствующие этим деформациям потери грунта и краски на самой иконе. В процессе оценки состояния красочного слоя были замечены следы предшествующих реставраций в виде записи на руке Марии Магдалины, находящейся ниже уровня красочного слоя. С фигуры святой была снята калька, а запись удалена раствором спирта и пинена в соотношении 1:1. Утраты грунта на этом участке были восполнены реставрационным грунтом, состоящим из раствора 6% осетрового клея мёдом и отмученного мела. Так как утраты небольшого размера, подготовленный разогретый клей с добавлением мела размешивался в небольшом количестве в ладошке, чтобы состав сохранял

нужную температуру. Восполнение производилось аккуратно с помощью стоматологических лопаток и зондов, в уровень красочного слоя затем мастиковки выравнивались с помощью инструмента из пропкового дерева, слегка увлажненного водой. Излишки грунта убирались с поверхности смоченным ватным тампоном. Выравненный реставрационный грунт располагается строго в пределах утрат. Перед началом восполнения утрат красочного слоя вся лицевая поверхность покрывалась раствором даммарного лака с пиненом в соотношении 1:1 для защиты авторской живописи, слой полностью высушивался.

Тонировки выполнялись акварельными красками, кистью белка № 1 и 0. Восполняемый участок предварительно обрабатывался бычьей желчью для улучшения адгезии между слоями.

Первый слой – заливка, далее красочный слой восполнялся в технике тратеджо. Каждый слой тонировок притирался раствором даммарного лака и пинена в соотношении 1:2 для закрепления слоя и нанесения следующего.

«В русской иконописи употреблялось сравнительно небольшое количество красок. Поэтому при тонировании вполне достаточно ограничиться такими красками в акварели, как охра, английская красная, умбра натуральная и жженая, сажа, сиена натуральная, железная красная, кобальт синий, травяная зелень, сепия алая.

Особенно нестойкими в смесях красками лучше не пользоваться. Это изумрудная зелень, берлинская лазурь, краплак, ультрамарин, кадмий жёлтый и оранжевый (последний нестойк в смесях с земляными красками)» [48].

4. Нанесение реставрационного лака. Это завершающий, но очень важный этап работы. Лак выполняет несколько ключевых функций: защита от внешних воздействий (лак создает защитный слой, который предохраняет поверхность иконы от механических повреждений, пыли, влаги, ультрафиолетового излучения и других негативных факторов), защита от

загрязнений (лак препятствует проникновению грязи и пыли в слой краски, что помогает сохранить икону в чистоте и препятствует ее потемнению), защита от вредителей (некоторые лаки содержат инсектициды, которые отпугивают вредителей, таких как жучки и грибки). Лак придает поверхности иконы блеск и глубину цвета, делая ее более яркой и выразительной, а также может восстановить текстуру поверхности иконы, сгладить небольшие неровности и трещины. Лак должен быть прозрачным и не изменять цвет иконы, он помогает создать впечатление целостности иконы, сгладить след реставрационных работ и придать ей более гармоничный вид [49].

Икона «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» покрывалась составом даммарного лака с пиненом в соотношении 1:1 с помощью флейцевой кисти. Флейц погружался в ёмкость с лаком, излишки отжимались и лак наносился на поверхность произведения. Хаотичными движениями распределялся по поверхности, затем осуществлялся процесс выравнивания лака, все меньше оказывая давление на кисть.

Вывод по главе 3

Были проведены консервационно-реставрационные работы над иконой «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» второй половины XIX века, где особое внимание уделялось укреплению красочного слоя с грунтом. Были выявлены причины разрушения красочного слоя, методы его укрепления и подобраны материалы для реставрационных работ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данной работы были рассмотрены проблемы реставрационных работ на примере иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» второй половины XIX века.

В первой главе дипломной работы выявлена проблематика реставрации артельной иконописи в XX веке, где ключевым моментом стали научные открытия XIX века. Новые знания в области химии, физики и биологии позволили реставраторам лучше понимать процессы старения произведений искусства, разрабатывать более эффективные и безопасные методы консервации и реставрации.

В 60-е годы были сформированы основные принципы реставрации, которые впоследствии были внесены в Венецианскую хартию – международный документ, регламентирующий принципы консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест.

На основе этого документа в первой главе были проанализированы особенности хранения иконописи и предотвращение её повреждений, разработана система применения этих особенностей в реставрации послевоенного времени.

Во второй главе была рассмотрена специфика создания промысловой иконописи, а именно технико-технологические особенности и иконография извода «Святой Василий Великий и Мария Магдалина».

Было выявлено, что технико-технологические особенности иконописи не просто набор приемов, а целая система, направленная на создание образа, способного возвести молящегося от видимого мира к миру духовному. До революции мастера придерживались устоявшихся канонов и технологий, используя натуральные пигменты, яичную темперу, деревянные доски. Свое развитие иконопись нашла в селах Палех, Холуй и Мстера.

Из этого следует, что технико-технологические особенности иконописи прошли долгий процесс формирования, развиваясь в разных регионах России. Так зародилось богатое разнообразие техник иконописи, которые иконописцы используют по сей день.

При исследовании иконографии иконы «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» сделан вывод, что икона была создана во второй половине XIX века в промысловых мастерских русского Севера. Вероятнее всего она написана иконописцем южных областей России, который в миграционных потоках социальной нестабильности данного региона переехал на север России. У паломников, отправлявшиеся в XIX — начале XX века в монастыри Русского Севера, большой популярностью пользовались изображения святых основателей и чудотворных икон этих обителей. Мастера строго следовали древним иконописным канонам, сохраняя характерные черты местных школ. На таких иконах преобладают темные, приглушенные тона — темно-зеленый, коричневый, охра. Святые изображались с удлинёнными, аскетичными ликами, выражающими сосредоточенность и духовность. На иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина» виден след от оклада, что тоже характерно для икон Севера.

В третьей главе работы были описаны реставрационные мероприятия, проведенные на иконе «Святой Василий Великий и Мария Магдалина»:

1. Укрепление красочного слоя с грунтом
2. Восполнение утрат основы.
3. Удаление поверхностных загрязнений с помощью детского мыла с лицевой стороны
4. Восполнение утрат грунта
5. Утоньшение лаковой пленки
6. Покрытие иконы реставрационным лаком
7. Восполнение утрат красочного слоя

8. Покрытие реставрационным лаком

Рассмотрена проблематика каждой из методик, в особенности – укрепление красочного слоя.

Укрепление красочного слоя – один из важнейших этапов реставрации икон. Эта процедура необходима, когда красочный слой теряет сцепление с грунтом и основой, начинает шелушиться, образуются вздутия и отслоения. Процедура состоит из пропитки клеями, заклейки и укрепления грунта. Важным фактором при укреплении красочного слоя является выбор материалов.

Реставрация всегда является вмешательством в историю произведения. Задача реставратора – свести к минимуму свое вмешательство и сохранить максимум аутентичности. Это было сделано при реставрации данной иконы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Постсоветская судьба «советских икон»» Дмитрий И. Антонов, Софья М. Тюнина. Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
2. https://art16.ru/gallery2/v/gmii/bogoyvlenskay/ikony/IMG_0121.jpg.html
3. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1978 - 331 с
4. Антонова В.И. Станковая живопись средневековой России // Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. М., 1976 С. 155–156.
5. Баранов В. В., Кочеткова И. А. Практика реставрации икон в мастерской С. П. Рябушинского. с. 45-46
6. Баталов А. Л. Придел Василия Блаженного собора Покрова на Рву и особенности почитания святого в конце XVI века // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011 Вып. 1 (4). С. 121–132.
7. 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 – С. 236–245.
8. Бибарцева Я. Р. Иконография образа Василия Блаженного в собрании древнерусской живописи Государственного исторического музея. С.134.
9. Бибарцева Я. Р. Иконография образа Василия Блаженного в собрании древне-русской живописи Государственного исторического музея // 450 лет Покровскому собору. Покровский собор в истории и культуре России: Матер. науч. конф., посвящ. 450-летию Покровского собора. М., 2013 С. 188

10. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской Живописи. - Л. 1987. с. 37
11. Бобров Ю.Г., Бобров Ф.Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. Москва .2008, С. 91-92
12. Бусева-Давыдова И. Л. Образ мира в иконах строгановской школы // Древнерусское искусство: Исследования и реставрация. Памяти Николая Николаевича Померанцева. М.,2001? С. 120
13. Буслаев Ф.И. Для истории русской живописи XVI столетия // Сочинения по археологии и истории искусства. Т.2. СПб., 1861, с.281–329
14. Буслаев, Ф. И. О русской иконе: Общ. понятия о рус. иконописи / Федор Буслаев. - [Репр. изд.]. – М.: Междунар. православ. фонд "Благовест", 1997 – 205 с.
15. В Х Н Р Ц. им. академика И. Э. Грабаря, 1993—VII, 226 с.
16. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. Москва 1947. С.42.
17. Вздорнов Г. И. Искусство и наука. Очерки по истории древнерусской художественной культуры. М., 2011. С. 299–320 (Впервые: Советское искусствознание. 1980. М., 1981. Вып. 1. С. 44–69)
18. Г.С.Клокова,О.В.Демина,В.Инденбом и др. Реставрация произведений станковой темперной живописи. М.: изд-во ПСТГУ, 2013. С. 134.
19. Георгий Флоровский. «Пути русского богословия». Вильнюс, 1991. с. 245
20. Голубинский Е.Е. История русской церкви. Т.2 (первая половина тома). – М.: 1911, с.841–845.
21. Д. В. Хлебников. Русский полнофигурный деисусный чин: списки и стеммы. Святитель Василий Великий и левый мученик.
22. Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера / отв. ред. Г. В. Попов. – М.: Наука, 1989 – 377 с.

23. Е.Л.Малачевская «Синтетические реставрационные материалы зарубежного производства. Анализ ассортимента и области применения.» М.2 выпуск 2007 г.)
24. Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 89 (сентябрь 2011), стр.40
25. И. П. Сахаров. Техническое учение иконописания. С.2
26. И.К. Языкова «История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI - XX века» - 2014
27. Изображение Святых Василия Великого и Василия Блаженного в единой иконографической композиции О. А. Туминская. С.2
28. Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: ст. и материалы/ ред.- сост. Э. С. Смирнова. – М.: Северный паломник, 2005 - 352 с.
29. Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля = The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: К 500-летию уникального памятника русской культуры. – М.: Искусство, 1990 – Стр. 61-64, табл. 178-186.
30. Клокова Г.С., Демина О.В., Инденбом А.В. и др. «Реставрация произведений станковой темперной живописи»
31. Кольцова, Т. М. Северные иконописцы: опыт библиограф. слов. / Т. М. Кольцова.–Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1998 – 192 с.
32. Кондаков Н. «Русская икона»
33. Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк / Соч. Н. Кондакова. – СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1905 Лазарев, В. Н. Новгородская иконопись: [Альбом]. – Москва: Искусство, 1981 – 199 с.
34. Кравченко А.С. Икона. М., 1993. С.23.

35. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: монография / В. Н. Лазарев. – [3-е изд.]. – Москва: Искусство, 2000 – 537 с.
36. Лазарев, В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования / [АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР]. – Москва: Наука, 1970 – 343 с.
37. Лебедев П. Ю., Лукашевич А. А., Квливидзе Н. В. Жены-мироносицы // Православная энциклопедия. — М., 2016. — Т. XLIII : «Максим — Маркелл I». — С. 561–569. — 752 с
38. Ледяйкина Е.Г., Панькина З.А., Тюрькина В.А., Тюрькина П.И., Храмова Л.А. Сценарий реконструкции мордовской свадьбы по традициям с. Паракино. Паракино: МРОО «Новое село», 2020
39. Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас. - СПб., 1906. - 445 с
40. Лопухин А. П. Мария Магдалина // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
41. Мальцева, О. Н. Иконописная мастерская Антониево- Сийского монастыря в XVII веке / О. Н. Мальцева // Погибшие святые. Охраняется государством. - Ч. 3 - СПб., 1996 - С. 58-72.
42. Мальцева, О. Н. Сийский иконописный подлинник. Новые материалы об иконописной мастерской Антониев-Сийского монастыря XVII века / О. Н. Мальцева // Религия в истории и сб. науч. тр. ГМИР. - СПб., 1993 - С. 19-34.
43. Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1994 – С. 270–292.
44. Маркина Н.Ю. «Четырехчастная» икона из Благовещенского собора Московского Кремля и московская конца 1540 –1550-х годов: дисс....канд. искусствоведения: 17.00.04. – М., 1995

45. Михеев В. Л., Регинская Н. В., Савельева Ю. С. Экспертиза и реставрация народных икон: Учебное пособие для вузов. – СПб.: ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет», 2017. – С. 20.
46. Михеев В. Л., Регинская Н. В., Савельева Ю. С. Экспертиза и реставрация народных икон: Учебное пособие для вузов. – СПб.: ФГБОУ ВО «Российский государственный гидрометеорологический университет», 2017. – С. 127.
47. Петров Ю. А. Баланс миллионера. Штрихи к портрету П. П. Рябушинского. с. 206
48. Петров Ю. А. Братья Рябушинские // Встречи с историей. Очерки. Статьи. Публикации. Вып. 3. М., 1990. с. 126
49. Пуцко В. Византийский эталон в развитии средневековой славянской иконописи // Альфа и Омега. М., 2009. № 3(56). С. 325–337.
50. Пуцко В. Г. Элитарный иконописный образец в восприятии народных мастеров Русского Севера // Локальные традиции в народной культуре Русского Севера. (Материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения – 2003»). Петрозаводск, 2003. С. 409–411;
51. Ребрикова Н.Л. Биология в реставрации 1999, Москва, ВНИИР.
52. Реставрационные материалы. Москва., «Индрик», 2016. С.67.
53. Реставрация икон: Метод. рекомендации / Всерос. худож. науч.-реставрац. центр им. акад. И. Э. Грабаря; [М. В. Наумова и др.]. - М.: Эгис, 2001 – 143 с.
54. Реставрация икон: Методические рекомендации . Под ред. и с ил. М. В. Наумовой.-М., изд-во
55. Реставрация икон: Методические рекомендации. Под ред. и с ил. М. В. Наумовой.-М., изд-во В Х Н Р Ц. им. академика И. Э. Грабаря, 1993—VII, С. 226

56. Реставрация станковой живописи. ВХНРЦ, М., 1976, с. 153
57. Реставрация станковой темперной живописи. Филатов В. В. - М. 1986
58. Реставрация станковой темперной живописи. Филатов В. В. - М. 1986. С. 110-113.
59. Реформатская, М. А. Северные письма. – Москва: Искусство, 1968 – 45 с.
60. Ровинский, Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века / Д. А. Ровинский. Перепечатано с изд.: [СПб.], А. С. Суворин, 1903 – 174 с.
61. Рыбаков А.А. Иконография святителя Николая Чудотворца в иконописи Русского Севера XVII – XVIII вв. // «Правило веры и образ кротости». – М.: Православный Свято- Тихоновский Богословский институт, 2004 – 520 с.
62. Рябушинский В. П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. — Мосты культуры, 2010. с. 104
63. Рябушинский В. П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. — М.: Иерусалим: Гешарим – Мосты культуры, 2010.
64. Сахаров И. П. «Исследования о русском иконописании». - СПб.: тип. Я. Третья, 1849
65. Северные письма. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств: каталог / сост. О. Н. Вешнякова, Т. М. Кольцова. - Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1999 – 126 с.
66. Смирнова Э. С. Заметки о связях иконографии св. Димитрия Солунского и свв. благоверных князей Бориса и Глеба (мотивы уподобления) // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 6 – М.: Изд-во ПСТБИ, 2002 – С. 115–122.

67. Смирнова Э.С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М., 1975 – с. 81-105
68. Смирнова Э.С. Икона Николы 1294 года мастера Алексы Петрова // Древнерусское искусство. Зарубежные связи [Текст] / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; [редкол.: ред. и сост. Г. В. Попов]. – Москва: Наука, 1975 – 447 с.
69. Смирнова, Э. С. Живопись Великого Новгорода, XV век / Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. – Москва: Наука, 1982 – 575 с.
70. Смирнова, Э. С. Живопись Обонежья XIV-XVI веков [Текст]. – Москва: Наука, 1967 – 188 с.
71. Смирнова, Э. С. Иконопись Архангельского края: пути развития и стилистические варианты / Э.С. Смирнова // Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье / ред.-сост. Э. С. Смирнова. – М.: Северный паломник, 2005 - С. 4-32.
72. Смирнова, Э. С. Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов. Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века / Э. С. Смирнова. - М.: Северный паломник, 2004 – 508 с.
73. Т. С. Федосеева, Е. Л. Малачевская О.Н.Белявская В.И.Гордюшина С.А.Писарева
74. Т. С. Федосеева, Е. Л. Малачевская Синтетические реставрационные материалы зарубежного производства. Анализ ассортимента и области применения. Исследование в консервации культурного наследия.М.2 выпуск 2007 г.
75. Тарасов О. Ю. Русские иконы XVIII — начала XX в. на Балканах// Советское славяноведение. — 1990.
76. Успенский А. И. Подлинник иконописный. М., 1903 Ч. 2

77. Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени. Дмитрий Ю. Доронин, Анастасия И. Завьялова. Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия;

78. Шумилова Х. В. Новгородские Царские врата XV–XVII вв. с изображением Благовещения и двух святителей // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014 Вып. 4 (18). С. 63–84.

79. Шумилова Х. В. Новгородские Царские врата XV–XVII вв. с изображением Благовещения и двух святителей // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014 Вып. 4 (18). С. 63–84.

80. Щенникова Н. В., Э. П. И. Ахтырская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002 – Т. IV: «Афанасий – Бессмертие». – 752 с.