



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

Кафедра декоративно-прикладного искусства и реставрации живописи

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(бакалаврская работа)

На тему: «Проблемы исследования и консервации темперной живописи на примере иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем»

Исполнитель: Дроздова Анна Дмитриевна

Руководитель: к. культурологии, доцент, Регинская Наталья Владимировна

«К защите допускаю»

И. о. заведующего кафедрой

к.пед.н., доцент,

Макухина Олена Владимировна

«05» июня 2024г.

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ С ПРЕДСТОЯЩИМ СВЯТЫМ РОМАНОМ СЛАДКОПЕВЦЕМ» СУЗДАЛЬСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ШКОЛЫ.....	8
1.1 История развития и основные характеристики суздальской школы.....	8
1.2. Иконография сюжета «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем»	16
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ МЕТОДОВ КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ КРАСОЧНОГО СЛОЯ В СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ.....	24
2.1 Виды разрушения красочного слоя и их причины.....	24
2.2. Методы консервации и техники восполнения утрат красочного слоя.....	30
ГЛАВА 3. КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ ИКОНЫ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ С ПРЕДСТОЯЩИМ СВЯТЫМ РОМАНОМ СЛАДКОПЕВЦЕМ».....	38
3.1. Описание сохранности и пререставрационные исследования.....	38
3.2. Проблемы консервации и реставрации иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем».....	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	55
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Реставрационный паспорт	

ВВЕДЕНИЕ.

В семнадцатом веке важными отличительными признаками икон становятся масштабность их написания. До сегодняшнего дня сохранился первый почин в иконописании, который был выполнен суздальскими монастырями. Долгое время писание икон являлось основной деятельностью монастырей, но постепенно центры иконописи начали формироваться в промысловых районах. Переход монастырского стиля писания икон к промысловым центрам развития иконописи не имел конкретной даты, поскольку этот процесс осуществлялся очень медленно. Одними из таких центров, которые стали известны своими мастерами и высоким качеством иконописи стали деревни Шуя, Мстера и Холуй. В середине семнадцатого – восемнадцатого столетий иконопись была широко распространена во Владимиро-Суздальской области. Мастера занимались созданием икон практически везде - в больших и маленьких городах, монастырях, посадах, а также в селах и деревнях.

Иконописцы, проживавшие в монастырях, обычно не учили мирян иконописному делу, но в то время миряне самостоятельно занимались починкой и поновлением икон в храмах, а также написанием подносных икон для домашнего использования. Монастырские иконописцы иногда приглашались для росписи бытовых предметов. Заказанные иконы обычно выполняли мастера-иконописцы из посадов и сел, то-есть мирские художники. Они создавали преимущественно подвесные иконки с изображениями русских святых, которые хорошо продавались и использовались в качестве подношений.

Значительную группу «суздальских» икон составляют иконы «краснушки». Изготовление икон "краснушек" - это долгий и сложный процесс, требующий от художника мастерства и терпения. Весь процесс начинается с изготовления доски, после этого следует грунтовка, которая придаст доске необходимую поверхность для росписи. Основной контур иконы создается с особым вниманием к деталям. Все линии должны быть четкими, чтобы икона получилась гармоничной и пропорциональной. Затем мастер приступает к

детализации. Нанесение надписей на иконе является важным шагом в процессе создания икон "краснушек". Заключительным шагом является покрытие иконы олифой для защиты и сохранения ее яркости и красоты. Стиль "краснушек" очень близок к народной декоративной росписи. Орнаменты и узоры на иконах напоминают о богатой культуре и народной декоративной росписи Суздаля.

Реставрационная лаборатория кафедры реставрации живописи РГГМУ получила икону девятнадцатого века «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем».

Значительную роль в истории древнерусского искусства сыграл сюжет "Покрова" в Суздале, на вратах Рождественского собора. Изображение было создано в начале тринадцатого века и стало одним из наиболее почитаемых и популярных. Для его создания была использована техника золотой наводки по меди. Такой метод позволял художникам создавать эффект мерцания и сияния на иконе. Также изображение "Покрова" встречается в росписях Собора Псковского Снетогорского монастыря.

В конце пятнадцатого столетия произошло объединение двух иконографических версий сцены. Для более поздних образов характерно присутствие наибольшего количества действующих лиц: византийский патриарх Тарасий, который стал одним из крупнейших защитников культового искусства и сыграл важную роль в продвижении иконопочитания. Помимо Тарасия, на иконах стали появляться император Лев Мудрый и его жена Феофана. Они являлись культурными покровителями, а также великими защитниками христианской религии.

Икона, поступившая в реставрацию, написана в технике станковой темперной живописи. На иконе представлены Царские врата храма с предстоящими святыми. На ней Богоматерь стоит с воздетыми руками, в молитвенной позе, с правой стороны от которой лики ангелов и святителей. В нижнем ряду изображен Роман Сладкопевец в дьяконских одеждах, он поет кондак. Рядом с ним, с правой стороны стоит Блаженный Андрей, который

указывает рукой вверх, и смотрит на ученика. Слева, нижний ярус иконы "Покров Богоматери" представляет изображение фигур святых. Важным моментом является присутствие на службе в храме константинопольского патриарха Тарасия и императора Льва VI. Особенностью композиции иконы является отсутствие свитка в руках Святого Романа Сладкопевца. Обычно, в изображениях Святого Романа представляют со свитком, который символизирует песнопения и его поэтические таланты. Однако, на данной иконе, упрощенная манера исполнения может быть одной из причин именно такого изображения. Возможно, автор решил сосредоточиться на других аспектах сюжета и подчеркнуть важность явления Богоматери святому Роману.

В начале двадцатого века были сформулированы основные принципы реставрационной школы, разработанные такими выдающимися реставраторами, как И. Грабарь, А. Анисимов, Н. А. Околович, К. К. Романов. Они исходили из идей основоположников научной археологической реставрации - Алоиза Ригля и Петра Покрышкина. И. Грабарь, писал: «Достаточно простого раскрытия памятника и принятия мер к его защите от дальнейшей порчи. Любые дополнения, улучшения и другие предположения, какими обоснованными они ни казались, недопустимы. Понятие "реставрация" как термин в наши дни устарело и должно быть заменено понятием "раскрытие"».

В середине двадцатого века в музеях возобновились и расширились реставрационные мастерские. Были созданы центральные реставрационные мастерские под руководством Игоря Грабаря, а позже появился и Всесоюзный научный институт реставрации в Москве, который разрабатывал новые методы консервации.

"Археологическая" методология продолжала применяться только в реставрации памятников иконописи, а на сегодняшний день стала основной.

Венецианская хартия реставраторов 1964 года заложила основу для разработки общих принципов реставрации памятников искусства по всему миру. Она акцентировала важность сохранения памятников и определение объема

реставрационного вмешательства в зависимости от их состояния и исторической значимости. Вопреки тому, что Венецианская хартия осталась незамеченной в Советском Союзе, она стала важным историческим документом, определяющей принцип сохранения памятников как основную задачу в процессе реставрации. Одним из ключевых положений, устанавливающих границы реставрационного вмешательства, является идея того, что «реставрация должна прекращаться там, где начинается гипотеза». Это означает, что реставраторы не должны превращать памятники в новые, современные произведения искусства, а должны учитывать и сохранять их историческую и эстетическую ценность.

Чезаре Бранди, который являлся основателем Римского института консервации, создал главные правила в венецианской Хартии реставраторов. В своей профессиональной деятельности, он предостерегал от полного очищения объектов культурного наследия, аргументируя необходимость сохранения исторической патины и лакового слоя на живописных произведениях при их раскрытии. Эти тезисы послужили фундаментом для создания дальнейших международных документов, в том числе те, которые были приняты ЮНЕСКО. Ч. Бранди пишет, что «...Реставрация составляет методологический момент признания произведения искусства в его физической субстанции и в его двойной полярности - эстетической и исторической, с учетом его передачи в будущее...» .

Целью дипломной работы является изучение иконографии, видов разрушения красочного слоя, методов и техник восполнения утрат красочного слоя, проведение анализа, а также консервации и реставрации иконы XIX века «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем».

Задачи дипломной работы:

- выявить историю бытования иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» в России
- изучить особенности суздальского письма

- определить причины разрушения красочного слоя
- изучить методы и техники восполнения утрат красочного слоя
- произвести консервацию и реставрацию иконы

Предмет исследования: иконография «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем», методики консервации и реставрации, методики утоньшения лаковой пленки.

Объект исследования: иконография святых, методы консервации и реставрации в станковой темперной живописи.

Актуальность исследования. Произведения искусства неизбежно стареют под воздействием времени, природы или человеческого вмешательства. Залог их долголетия - оптимальный режим хранения и своевременная реставрация. Только научно обоснованный и методологически обдуманный процесс реставрации может стать своеобразной “машиной времени”, которая позволяет нам представить произведение искусства таким, каким оно было в свои лучшие годы.

Анализ и изучение методов консервации темперной живописи и исследования иконографии святых поможет в сохранении памятника культурного наследия, а также сможет сохранить культурную значимость объекта при передаче его будущим поколениям для дальнейшего изучения.

ГЛАВА 1. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ С ПРЕДСТОЯЩИМ СВЯТЫМ РОМАНОМ СЛАДКОПЕВЦЕМ» СУЗДАЛЬСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ШКОЛЫ

1.1 История развития и основные характеристики суздальской школы

В начале семнадцатого столетия, когда династия Романовых взошла на Московский престол, более важную роль в жизни государства стала играть церковь. Возникла необходимость строить новые храмы, а также предоставлять им огромное количество икон. За монастырские стены выходит иконописное ремесло и становится прибыльным промыслом. В это время «в Холуе иконное дело становится главным наследственным занятием местного населения».[62,с.120] Использование метода «конвейера» в производстве икон позволяло сократить время работы над одной иконой и значительно увеличить объем производства. Каждый мастер теперь занимался только одной частью работы, поэтому весь процесс стал более организованным и эффективным. Такая методика позволяла принять больше заказов и удовлетворить растущий спрос на рынке.[36,с.344]

В середине семнадцатого столетия, русское православие, после проведенных патриархом Никоном реформ, раскололось на два враждебных лагеря - "обновленцев" и "староверов". Каждый из этих течений нуждался в иконе с соответствующей религиозной атрибутикой. Впоследствии, иконописцы Холуя стали изготавливать дешевые иконы любого вида и качества, включая практически все слои русского православного общества. Развитие иконописного промысла в Холуе достигло своего апогея во второй половине восемнадцатого столетия. Исторические события этого времени сыграли свою роль в окончательной профессионализации иконописцев.

В сентябре 1753 года настоятель Троице-Сергиевой Лавры, отдал указание «...Собрать в Холуйской слободе десятерых крестьянских детей в

возрасте от 12 до 15 лет, обученных грамоте и проявивших интерес к иконописному искусству...».[47, с.398] Юные ученики были приведены в Лавру, где им было предоставлено жилье, питание и одежда. Монах Павел Казанович, приглашенный из Киево-Межигорского монастыря, взял на себя обучение их навыкам написания икон.

До 1764 года они продолжали свое обучение в Лавре. После проведения церковной реформы некоторые из них вернулись домой и основали иконописную мастерскую в Холуе. С этого времени Холуй стал практически автономным центром иконописи, признанным не только среди носителей стиля Троице-Сергиевой Лавры, но и отличавшимся особенным "украинским барокко" и «...порывистостью чувств, присущей аффективному восемнадцатому столетию...».[47,с.400]

Техника масляной живописи стала важной особенностью местного иконописного промысла, хотя старорусская традиция темперной иконописи все еще преобладала. В мастерских часто применялась смешанная техника, где личные детали икон выполнялись масляными красками, а остальная часть работы производилась в темпере.[49,с.5]

В восемнадцатом столетии в Мстере начинает расширяться и развиваться иконописный промысел, и в течении всего девятнадцатого столетия становится основным занятием для мстерских жителей. Иконы, которыми издавна славилась Мстера и которые отличались особым качеством исполнения, превосходящим Холуйские иконы, были «старинные» иконы, стилизованными под греческое письмо. Благодаря сохранению основных черт византийской иконографии, произведения мастеров привлекали внимание староверов, ставших их основными заказчиками.

Иконы, поступившие из мастерских Мстеры обычно имели «греческий» или «староверский» стиль. Иконописцы зачастую создавали копии знаменитых живописных иконописных произведений, например, творений Симона Ушакова.

Тем не менее, основой русского иконописания считается село Палех. Грамота от 1668 года, которая была адресована боярину Никифору Матвееву Беклемишеву и дьяку Ивану Калитину, «О приведении в порядок довольно развившегося иконописного дела» подтверждает древность иконописного дела в этом регионе. В послании изографа Иосифа к Симону Ушакову сообщается, что среди иконописцев были палешане, которые продавали иконы на ярмарках и в деревнях, обменивая их на яйца и луковицы.[55, с.1149]

Мастера знаменитой палеховской школы опирались преимущественно на древнегреческий стиль и внесли значительный вклад в развитие фряжского письма и живописи. Рисунок стал более натуральным, колорит — более ярким, манера письма — более свободной и размашистой.

Самая известная палеховская икона — это икона Ильи Болякина «Не рыдай Мене, Мати», которая находится в Крестовоздвиженской церкви. Н.П. Кондаков пишет: «В собраниях русской иконописи, роль Палеховских и Мстерских писем громадная, и только разные предубеждения мешают установить этот факт».

Хотя каждое художественное общество было обособленно, территориальная близость сёл Холуя, Палеха и Мстёры, перемещение мастеров внутри этих территорий, общие каналы закупки и сбыта, а также исторические связи с иконописью способствовали созданию икон с иконологическими принципами и иконографическими типами, уходящими корнями в древнерусские традиции.[50,с.30-35]

Иконы, которые подвергались массовому производству в известных иконописных мастерских, расположенных во Владимирской губернии, и сочетали характерные особенности разных ремесленных школ Суздаля, были известны как "иконы суздальского письма". Такое смешение стилей было вызвано активным перемещением иконописцев между различными населенными пунктами губернии. Именно поэтому не всегда можно однозначно отнести

икону к определенному стилю. Подобные иконы и получили собирательное определение «суздальская школа».[54]

Иконы были выполнены по канонам и предписаниям официальной Церкви, т.е. изображенные на них Божественные образы имели характерное перстосложение и тип облачения, которые были узаконены реформами патриарха Никона.

После закрытия Оружейной палаты в Москве часть царских мастеров присоединилась к суздальскому ремесленному производству. Суздальские иконы развитого восемнадцатого столетия также «демонстрируют дуалистическую концепцию эпохи Симона Ушакова, противоречия между темперной техникой исполнения, иконными принципами и светской направленностью» [33,с.205-220] .

На рубеже семнадцатого и восемнадцатого столетий, церковное русское искусство начинает ориентироваться на западноевропейские образцы. Это произошло в связи с присоединением царских мастеров-иконописцев, которые сделали "Фряжский" стиль официальным стилем "московского" и "троицкого" искусства.

Изделия из таких провинциальных центров иконописи, как Палех, Холуй и Мстёра, стали предлагать большой ассортимент «суздальских писем». Обычно здесь заказывали «семейные» иконы, на которых часто изображались святые покровители семьи, а также поклоняющиеся Богородице, Спасителю, святителю Николаю или архангелу Михаилу. Иконы «краснушки» они приобрели особую популярность среди «суздальских» икон. Доступность и красочность сделали их востребованными среди населения.

О. Тарасов предложил условно разделить иконописные объекты XVIII-начала XX века на три группы:

1. «Фряжские» живописные иконы.

2. Традиционная иконопись, преимущественно староверовская, которая придерживается средневековой поствизантийской традиции

3. Недорогие иконы из Суздаля, предназначенные для широкого круга людей, известные как «краснушки» из-за ярко-оранжевых рамок.

Работающие в артели деревенские ремесленные мастера, для создания своих работ использовали более простую технологию иконописи, проявляя скорость и массовость. Образы святых народно-ремесленных икон необычайно похожи на образы ранневизантийской иконописи до X века. В частности, это заметно в рисовании лиц - они крупные и схематичные, отличаются от неуклюжих непропорциональных фигур людей и напоминают коптские портреты.

В XIII–XIV веках во Владимиро-Суздальском регионе начали появляться ремесленные иконы. Суздальские иконы-краснушки были изготовлены иконописцами на небольших досках и предназначались для продажи офеням и на ярмарках. Они также были частью народного художественного промысла Московской губернии и создавались ремесленниками-артельщиками специально для использования в домашних иконостасах.

Мастера, обладая навыками иконописания, сознательно создавали иконы разного уровня качества. Одни иконы отличались тонким выписанным письмом и предназначались для более состоятельных покупателей, в то время как другие были выполнены в примитивном стиле и предназначались для массового потребителя. Примитивные - грубого скорого письма для массового покупателя - изготавливаемая несколькими ремесленниками, специализирующимися на определенной операции, каждая икона создавалась артелью.

Каждая икона, созданная ремесленниками, являлась настоящим произведением искусства. Характерным особенностям этой группы икон присуще разделение труда, и этот метод получил название скорописи.

Наиболее ярко он был использован на иконах-краснушках деревенской промысловой артелью Суздаля в конце XIX века.

При сравнении множества ремесленных икон, созданных на северных землях, можно выделить следующие характерные особенности:

- монументальные и статуарные позы;
- простая задумка и народная простота образов;
- условность форм;
- процесс создания икон упрощён;
- изображения отличаются примитивным реализмом;
- палитра красок ограничена.
- иконопись без точной прорисовки (отсутствие точных копий), основанная на памяти или «в приглядку».

Наряду с «краснушками», мастерами-старинщиками или подфурниками писались иконы «по-старинному», «как встарь» [41, с.71]

Иконам дали название «краснушки» из-за однотонного красного цвета, полученного благодаря природному красителю «мумия».

Холуйские мастера, с начала двадцатого столетия, стали создавать иконы без использования ковчега и на бумажных полотнах. Они применяли комбинированную технику живописи (темпера, масло) и рисовали в упрощённом, схематичном стиле. Для создания икон использовалось ограниченное количество красок. Это делало процесс создания икон доступным для широких слоёв населения и позволяло создавать произведения искусства без особых затрат. Декоративным фоном и узором на одеждах украшались некоторые иконы.

Для того, чтобы создать узор или орнамент использовалась техника припороха. Твореное или листовое серебро наносили на поверхность иконы, после чего, чтобы создать эффект позолоты, покрывали тонированной олифой. Около 50 различных форм стальных чеканов иконописцы использовали для создания узоров.

Стоит упомянуть, что основная цветовая гамма суздальских икон «краснушек» (охра жёлтого цвета и мумия), схожа с палитрой Важского региона. Чёрная опушь часто выделяется белой линией, а поля икон окрашивались в оранжевый или коричнево-красный цвет.

Часто на иконах можно было встретить традиционные староверческие символы, например, двуперстное сложение пальцев у святых с титлами Христа: «ІС ХС». Это происходило из-за того, что наибольшая часть жителей Русского Севера состояла из староверов.

Иконописцы создавали жанровые, бытовые композиции при изображении деяний святых на «иконах-краснушках». Эти иконы отличались от классических по своему стилю и содержанию, представляя собой не только деяния святых, но и изображения повседневной жизни и бытовых сцен. Рассказ о них велся на более доступном пониманию языке, близком к книжной графике и обычному лубку. Это делало иконы более привлекательными и понятными для широкой аудитории, особенно для тех, кто не имел специальных знаний в области искусства и иконописи. [1, с.14]

Особое значение в иконе придавалось простым изображениям событий — фигурам с короткими конечностями, большими головами и глазами, напоминающим образцы раннехристианского искусства. Эти иконы часто создавались несколькими мастерами. Даже при производстве дешёвых икон практиковалось разделение труда.

Их эстетика была близка к народным росписям, отличительной чертой которых было умение передавать фигуры людей и животных лишь одним росчерком, а также яркое изображение второстепенных деталей. Сельские дьячки, священники и крестьяне в основном были иконописцами-непрофессионалами.

Народные декоративные росписи часто схожи с орнаментами икон. «...Мастера переносили орнаменты на иконы, так как в народных представлениях понятия «прекрасный», «духовно совершенный»,

«добродетельный» и «красиво украшенный» были тесно связаны друг с другом...».[61,с.60-61]

Наиболее известными являются поясные изображения Спасителя и Николая Чудотворца, а также разнообразные образы Богородицы. Существовали трёхчастные, четырёхчастные и трёхрядные иконы. Художники часто использовали смешанную технику живописи, сочетая темперу и масло. Таким образом, суздальская манера Палеха, Холуя и Мстеры включала стилизацию не только под русские, но и под современные западные образцы. Специалисты опирались на наследие основных иконописных школ, таких как новгородская, московская, строгановская и других.

Качество промысловых икон, производимых на массовом уровне, не всегда соответствовало высоким стандартам, присущим древним образцам. В Суздале иконопись была распространена среди всех слоёв населения. Иконы создавались в сельских приходах, монастырях и даже в домах крестьян. Мастера использовали доступные материалы и упрощенные техники, такие как темпера, масло и акварель.

Одной из главных особенностей суздальских икон является их простота и доступность. Они создавались для простых людей, которые не могли позволить себе дорогие и сложные иконы. Суздальские иконы отличаются яркими красками, выразительностью и эмоциональностью, что делает их особенно привлекательными для покупающих. Тем не менее, эти иконы вызывают интерес, так как являются неотъемлемой частью религиозной культуры русского народа.[71,с.57]

1.2. Иконография сюжета «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем»

Основой торжества праздника Покрова Пресвятой Богородицы является событие, которое случилось в Константинополе в начале десятого столетия, при императоре Льве Философе.

Византийской столице грозило разорение. В отношениях между церковной и светской иерархиями возникали сложности, что ухудшало ситуацию. Такие обстоятельства повлияли на религиозно-нравственное состояние граждан. «...Народ обратился к Богу за помощью и собрался на всеобщее бдение во Влахернский храм, где хранилась святыня величайшая христианская святыня – риза Божьей Матери...».[83]

Среди собравшихся в храме был и Андрей Блаженный. Когда-то, движимый Промыслом Божьим, он принял подвиг юродства. Он ходил по улицам в истасканной одежде, без обуви, с видом помешанного. Ему приходилось терпеть унижения, оскорбления и издевательства со стороны людей. За верность Господь одарил его даром прозорливости. Он не раз получал Откровения во время своей службы Богу и в этот раз Господь решил избрать его свидетелем славы Небесной Царицы.[79,с.359]

Согласно житию святого Андрея Блаженного, в Константинополе, во Влахернском храме произошло божественное явление. Однажды Андрей Юродивый и его ученик Елифаный стали свидетелями явления Пресвятой Девы Марии в сопровождении Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. «...Богоматерь молилась за собравшихся в храме и, сняв с головы свой платок, протянула его над людьми...»[79] Иконография Покрова Богородицы была написана по описанию этого видения.

Свидетельство о «еженедельном» чуде, которое происходило каждую пятницу на всеобщем богослужении в том же храме Влахерна оказало большое влияние на иконографию Покрова Богородицы: Свидетельства

гласили, что Покров незримо восходил над иконой и присутствовал в течение всей молитвы, словно паря в воздухе, окутывая своим присутствием верующих.[79] Описание иконы, над которой происходило это чудо, не сохранилось.

Основываясь на предположении ученого Григория Георгиевского, «...Почитание Влахернских реликвий не могло не повлиять на богослужebную практику и церковный календарь Византии...».[15,с.626] Нет точной даты когда именно этот праздник получил утверждение и распространение в Церкви. Тем не менее, необходимо отметить, что среди греческих верующих он долгое время не был широко известен. Возможно, что эта ситуация была вызвана смутами, которые стали потрясать царский и патриарший престолы. По воле Бога праздник был отнесён к числу великих недвунадесятих праздников Церкви.

Возможно, что Роман Сладкопевец, который считается одним из предполагаемых авторов акафиста Богородице, оказал влияние на установление даты праздника Покрова в греческой церкви, который празднуется 1 октября. Существуют различные версии о происхождении этого праздника и о месте его возникновения.

Обычно начало поклонения Покрову на Руси ассоциируется с Владимиро-Суздальскими землями и святым князем Андреем Боголюбским. Возможно, что праздник был установлен в начале двенадцатого столетия в Киеве, однако точное время и место установления праздника до сих пор остаются предметом дискуссий и исследований..[48,с.401-412]

Иконографические прототипы русских икон Покрова также привлекают внимание ученых и исследователей. Византийские иконописные традиции, которые могли оказать влияние на создание иконы Покрова, продолжают быть объектом изучения и анализа, чтобы лучше понять истоки и символику этого праздничного образа.

Византийский канон определял не только круг сюжетов и композиций священного писания, но и уникальные особенности изображения фигур. В иконографии пропорции человеческого тела намеренно искажены: фигуры становятся более тонкими, вытянутыми, пальцы рук удлинены. Весьма характерно, что все тело, за исключением лица и рук, скрыто под складками одежды. Общий тип и выражение лица святых также строго регламентированы: овал лица становится удлинённым, лоб вытянутым. Становятся мелкими рот и нос, а глаза крупными и миндалевидными. Выражение лица святых строгое, отрешенное, их взгляд устремлен мимо смотрящего или сквозь него. В иконописи также определены тип внешности и позы святых, а выбор цветовой гаммы имеет сложную символику. Цвет фона иконы символизирует божественную сущность, а цвета элементов одежды персонажей передают их роль и значение. Например, покрывало богородицы, мафорий, часто писались вишневым цветом, гиматий Христа - синим.[1]

Основные цвета, в соответствии с трактатом «О небесной иерархии», имели символическое значение. Золотой фон иконы символизировал божественный свет, белый - чистоту Христа и сияние его славы, зеленый - юность и бодрость, красный - императорский сан и кровь Христа и мучеников. Пустое пространство фона заполнялось надписями, включающими имена святых и слова из Божьего писания. Иконописцы также отказывались от использования полутонов, цветовых переходов и отражений одного цвета в другом.

Из-за того, что фон иконы нужно было писать одной интенсивности, даже небольшая объемность изображения, характерная для новой живописи, не допускала использование светотеней. Чтобы выделить самые выпуклые точки изображения, они осветлялись. Например, для носа, скул, надбровных дуг применялись самые светлые краски. Появилась специальная техника постепенного наложения слоев краски друг на друга. Таким образом, особенно светлой становилась как раз та наиболее выпуклая точка поверхности,

независимо от ее расположения. Любая передача объема привлекает внимание к телесной сущности, а не духовной. В иконописи художник старается выразить не сам предмет, а идею предмета.[37]

Также существуют догматические и канонические требования к изображению Богородицы, Христа, ангелов, святых и «праздников». С течением времени сформировались основные направления иконографии: иконография Богородицы; иконография Иисуса Христа; иконография «праздников»; иконография святых воинов. Иконопись Богородицы является одним из наиболее почитаемых и распространенных направлений иконописи в православной церкви. Иконография Христа представляет изображения Спасителя, отражая его милосердие и божественную сущность. Сцены праздников отображают основные христианские праздники и их символическое значение, а изображения святых воинов передают героические и духовные качества святых, защитников веры.

Как считает исследователь Ирина Шалина, следует обратить особое внимание на происхождение русских икон Покрова от византийских иконографических прототипов: «..можно предположить, что первообраз был иллюстрацией акафистного цикла, в котором передавалась идея заступничества Богоматери за человеческий род» .[79,с.371]

Образ Покрова был изображён на вратах Рождественского собора в Суздале. Это произведение искусства представляет собой значимый объект тринадцатого столетия, который отражает духовные и культурные ценности того времени и подчёркивает значимость религиозной жизни народа. Богоматерь на пластине возносит руки в молитве к Спасителю, который изображён над раскрытым покровом. Рядом с ней стоят ангелы, глядящие вверх. В будущем, Богородица примет фронтальную позу, а ангелы будут изображены парящими.

Иконописное изображение на вратах Рождественского собора не только украшает храм, но и является предметом почитания и поклонения, привлекая

внимание верующих к духовным ценностям христианства. Использование Покрова как символа защиты и молитвы передает глубокий духовный смысл и утешение тем, кто обращается к этой иконе в момент нужды.

По канонам изображения выделяются два основных иконографических варианта Покрова: Суздальский и Новгородский. В Новгородском версии вместо Богородицы, которую обычно изображают с закрытыми царскими вратами внутри храма, плат поддерживают ангелы. Концом четырнадцатого столетия датируется самая известная икона этого иконографического варианта и происходит она из Зверина монастыря.

В Суздальском варианте Богоматерь стоит перед храмом, простирая мафорий над присутствующими, а на нижней части иконы изображён амвон со святым Романом Сладкопевцем. Один из примеров данного типажа икон размещен в Государственной Третьяковской галерее.

Отличается также и архитектура заднего плана в Суздальской и Новгородской версии: Суздальский — базилики с двускатной крышей, Новгородский — трёхнефный храм с пятью куполами.[18,с.121]

Покров обычно изображается ярко-красным цветом, он «подобен молнии», дарует заступничество Царице Небесной. Однако, на иконах из Глушицкого (Сосновец) и Воскресенского (Горицы) монастыря шестнадцатого столетия, Богоматерь представлена с белым покровом.

В конце шестнадцатого столетия происходит объединение двух иконографических вариантов сцены. Композиция иконы-таблетки из Софийского собора в Новгороде становится «шаблоном» для объектов шестнадцатого столетия. На этой иконе Богоматерь представлена в позе Оранты. Она поддерживает Покров, а в нижней части иконы представлен святой Роман Сладкопевец.

В поздних образцах византийской иконографии наблюдается тенденция к увеличению числа действующих лиц. Одним из ярких примеров этого является появление на иконах византийского патриарха Тарасия, который

защищал почитание икон Богородицы. На иконах стали появляться также появляться император Лев Мудрый и его жена Феофана. Они были великими защитниками христианской религии и культурными покровителями. Именно во время их правления произошло Влахернское чудо.

Икона, на которой были представлены ряды святых на облаках, по бокам от Богородицы, которые были разделены колоннами огромного белокаменного храма была написана в шестнадцатом столетии. С правой стороны изображены апостолы, преподобные и праведные жёны, а с левой — пророки, святые мученики, святители. Например, образы мученицы Иулиты с младенцем Кириком и преподобной Марии Египетской можно увидеть среди святых.

Конная статуя императора Юстиниана, стоящая на колонне является главной особенностью этой иконы. Статуя расположена рядом с храмом Святой Софии в Константинополе и является исторической реалией. [7,с.49] Эта сцена представлена в левом верхнем углу иконы Покровской церкви Московской духовной академии и икон из музея «Коломенское», а также посреди храмового пространства на иконе из Горицкого монастыря.

Главная особенность этой иконы — конная статуя императора Юстиниана, которая стоит на колонне. Статуя расположена рядом с храмом Святой Софии в Константинополе и является исторической реалией. В левом верхнем углу иконы Покровской церкви Московской духовной академии представлена эта сцена, а также на иконе из музея «Коломенское» и в интерьере Горицкого монастыря.

Согласно исследованиям О. Белоброва, первое упоминание о статуе Покрова Пресвятой Богородицы встречается в древнерусском произведении «Беседа о святынях и других достопримечательностях Царьграда», которое было создано в четырнадцатом столетии. Тем не менее, сделанное по просьбе епископа Феофана Грека изображение этого памятника не сохранилось. На изображении конный монумент был представлен рядом с главным храмом

Константинополя. Впоследствии, данное изображение стало вдохновением для мастеров и шаблоном для создания книжных миниатюр.[7]

История о сцене "Явление Богоматери святому Роману" является особенно редким повествовательным сюжетом.

Нескольких клириков стали притеснять святого Романа из-за благосклонного отношения к нему патриарха Евфимия. Они вытолкнули Романа на амвон храма, во время одной из рождественских служб и заставили петь. Святой Роман, испуганный, начал петь дрожащим и невнятным голосом. После этого, он изливал свое уныние и грусть всю ночь, продолжая молиться Богоматери. Тогда, Богородица явилась перед ним и дала ему бумажный свиток, наказав его съесть. В тот момент произошло чудо: Роман получил прекрасный, мелодичный голос и поэтический дар. Вдохновленный, Святой Роман сразу написал свой выдающийся кондак праздника Рождества Христова.

Святой Роман Сладкопевец, на другой день, упорно просил вновь спеть в храме на амвоне. Он великолепно исполнил свой сочиненный гимн «Дева днесь». С того времени, церковные службы украшал своим прекрасным пением и вдохновенными молитвами святой Роман Сладкопевец. Святому Роману приписывают более 1000 молитв и гимнов на различные праздники. Наиболее известен акафист Божией Матери, который поется в пятую субботу Великого поста.

«Пресвятая Дева склоняется к юноше, спящему на одре»[7] – именно такая сцена изображена в левом верхнем углу иконы Московской духовной академии в Покровской церкви. Она также находится в интерьере Горицкого монастыря и в музее Коломенское.

Поза и изображение Богородицы в иконописи семнадцатого столетия начинает меняться. Теперь Христос расположен сверху ближе к краю, а не в центре над Богородицей. Сама Богородица стала изображаться в трёхчетвертном повороте с поднятой головой, в молитвенной позе.

Можно привести примеры таких иконографических вариантов из памятников семнадцатого столетия, например, икона «Покров» из Государственного Русского музея или из икон, находящихся в Сольвычегодском музее.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ МЕТОДОВ КОНСЕРВАЦИИ И РЕСТАВРАЦИИ КРАСОЧНОГО СЛОЯ В СТАНКОВОЙ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ

2.1 Виды разрушения красочного слоя и их причины

Множество произведений искусства, размещенных как в музеях, так и в частных коллекциях, нуждаются в реставрации. Поэтому каждое произведение, поступающее в мастерскую, уже изначально имеет некоторые повреждения - явные или скрытые. «Нельзя сохранить тончайший слой живописи, под которым осыпался грунт.»[9]. В зависимости от степени повреждений, объект может потребовать определенной компенсации утраченного.

Классификация повреждений в живописи может быть проведена в соответствии с причинами, вызвавшими их. Повреждения данного рода указаны в методах реставрации раннего времени:

- неподходящие условия хранения
- некомфортный для памятника режим температуры и влажности
- сколы, вмятины, царапины и другие механические повреждения
- наиболее критичны утраты древесины от огня, утрата грунта, красочного слоя, защитного лака.
- поражение биодеструкторами, а также плесенью в результате бытовой сырости
- предшествующая непрофессиональная реставрация также приводит к повреждениям памятника.

Среда, в которой находится памятник культурного наследия, в основном определяется: температурным режимом, содержанием влаги в единице объема воздуха и степенью загрязнения воздуха.

Влажность воздуха и объем насыщения его водяными парами при изменении температуры также влияет на состояние памятника. При резком

изменении температуры в сторону понижения образуется конденсат, который приводит к появлению капель воды на поверхности.

Если произведение находится во влажной среде, то живопись в скором времени может покрыться налетом, так как в данной области присутствует большое количество микроорганизмов, которые могут навредить живописному слою. Живописные компоненты также подвержены разрушению из-за грибков, поэтому в ходе реставрации следует использовать антисептики.

Присутствие различных загрязнений в воздухе оказывает воздействие на цветовую палитру живописи, например, делая краски более тусклыми или тёмными. Различные загрязнения, такие как копоть, сажа, дым и другие продукты горения, могут также негативно сказаться на состоянии живописи.

Для защиты живописного слоя от воздействия загрязнений необходимо использовать специальные покрытия и лаки, которые создают барьер между объектом и внешней средой. Тем не менее, содержание примесей в атмосфере все равно может разрушить защитный слой или вызвать его помутнение. Также важно регулярно проводить профессиональную чистку и реставрацию, чтобы предотвратить дальнейшее ухудшение состояния объекта.

Постоянный влагообмен между воздушной средой и памятником культурного наследия становится основным фактором, который определяет его сохранность. Даже минимальное изменение в стабильности материалов произведений искусства наблюдается при относительной влажности воздуха от 40 до 70% и температуре в пределах 18-20°C. Поэтому для музейных помещений, складов и экспозиций необходимо поддерживать температуру в пределах 17-21°C и относительную влажность воздуха 50-65%, в зависимости от материала произведений.[74,с.6] Не стоит допускать застоя воздуха. Скорость потоков должна быть не более 0,1-0,3 м/с. Необходимо создать два вентиляционных потока в зданиях с высокими потолками, например, в храмах.

Во время экспонирования иконописного произведения необходима температура 20 °С.[9,с.108]

Классификация разрушений, основанная на структурных признаках, включает разделение иконы на структурные слои и рассмотрение каждого из них отдельно. Обычно разрушения основы необратимы и приводят к потере красочного слоя или его деформации. Поэтому описание таких потерь будет учитывать две структурные составляющие одновременно.

Красочный слой и грунт могут иметь различные повреждения. Например, деформации основы, вызванные ее короблением, приводят к изломам и отделению левкаса от доски.

При очистке памятника иконописной темперной живописи промывка щелочными растворами или квасом с добавлением золы лиственных деревьев иногда может привести к утратам подобным устранению олифы на потемневшей поверхности. С течением времени олифа снова темнеет, а ее толстый слой будет сжиматься и разрушаться также приводя к разрушению красочного слоя. Кроме того, обычно встречаются осыпи и мелкие трещины.

Появление осыпей красочного слоя может быть связано с нехваткой влаги в помещении, где хранилась икона. Когда влага испаряется из материала, связующий грунт и красочный слой становятся менее эластичными, что приводит к их частичной или полной потере, а также к осыпанию мелких частиц. Повреждения происходят из-за ошибок в технологии создания иконы, использования химически несовместимых пигментов или некачественных связующих материалов.[9]

Также необходимо помнить, что повреждения могут появиться вследствие механических повреждений. Например, кракелюр, деформация основы, осыпание краски и другие повреждения могут появиться из-за неправильной транспортировки.

Покровный слой иконы выполняет защитную функцию и подвергается неблагоприятному влиянию окружающей среды раньше других слоев.

Негативное воздействие на красочный слой иконы оказывают лучи инфракрасного и ультрафиолетового спектров. Это также может привести к пожелтению пленок природного лака.[62]

Инфракрасные и ультрафиолетовые лучи могут вызывать пожелтение природного лака, в то время как искусственный лак обычно устойчив к такому воздействию. Однако не стоит полностью изолировать икону от света, так как недостаток естественного света приводит к быстрому потемнению масляных связующих и лакового слоя картины. К тому же, микроорганизмы быстрее развиваются в темноте.

В помещениях главными источниками света являются естественный свет, лампы накаливания и люминесцентные лампы. Они излучают свет с разными длинами волн: ближней ультрафиолетовой (315-100 н м), видимой (400-760 н м) и ближней инфракрасной (760-2000 н м).[9]

Соразмерное отношение данных зон определяется воздействием этих источников на произведение искусства. Наиболее опасное излучение для культурного объекта содержится в ультрафиолетовом спектре естественного света и люминесцентных ламп, а минимальное влияние оказывают лампы накаливания. К тому же, ключевым фактором является интенсивность освещения, а также температура воздуха и поверхности культурного объекта, которые при облучении нагреваются. Нагрев поверхности и фотохимические реакции вызывают деградацию живописных материалов.

Необходимо убрать ультрафиолетовое излучение в источнике света для того, чтобы процесс разрушения связующего вещества с красочным слоем был замедлен. Поглощающие плёнки в оконных стёклах, остеклении рам или искусственное освещение может быть использовано для этого. Соответственно, продлить срок службы ценных произведений в 10–15 раз, сохраняя натуральные смолы, применяемые в лаке поможет фильтрация ультрафиолетового света.[41,с.134]

Древесина, в свою очередь, обычно содержит воду и, из-за своей пористой и гигроскопичной структуры, может поглощать и испарять влагу. Перепады относительной влажности и температуры окружающего воздуха, особенно резкие и скачкообразные, вызывают деформацию древесины. Древесина увеличивается в размерах и расширяется, впитывая влагу, а затем сокращается и испаряет ее. Эти изменения в размерах являются причиной разрушения как древесины, так и слоёв грунта и живописи, которые не имеют достаточную эластичность.

Процесс старения материала, такого как левкас и красочный слой, схож с процессом старения древесины. Из-за того, что коллаген это основной компонент клеев, которые используются при создании икон, он способен поглощать влагу из окружающей среды и выделять ее обратно. Из-за этого левкас подвержен микродеформациям, таким как сжатие и расширение, что приводит к появлению сети мелких трещин - кракелюра.

С течением времени эта сеть приобретает характерную мелкосетчатую структуру, которая зависит от состава левкаса и строения деревянной основы иконы. Из-за поверхностного натяжения отдельные частицы начинают принимать вогнутую форму, их края начинают скручиваться и терять сцепление с основой.

Когда температура понижается даже на 1°С при высокой влажности вокруг иконы конденсируется влага, которая сразу же проникает внутрь, через микрокристаллическую структуру трещин и пор левкаса, провоцируя расслоение необходимых веществ мела и гипса. Также левкас разрушает карбоновая кислота, сформированная из-за соединения воды с углекислым газом. В людных местах, музеях или храмах, при скоплении большого количества людей создается конденсат, способствующий разрушению памятника.[9,с.110] Эти факторы воздействуют на левкас и он начинает трескаться и ослабевать. Из-за своей наибольшей плотности по сравнению с древесной основой, левкас обладает низким коэффициентом сжатия и

расширения. При сжатии деревянной основы левкас отстает от основы вместе с красочным слоем, провоцируя разрушения памятника. В результате этого появляются вздутия между левкасом и основой и закрытые полости расслоений внутри левкаса. На этих участках могут образовываться выпадения левкаса и осыпь его частиц. Влага проникает вглубь структуры левкаса, стремясь выбраться на поверхность и испариться, унося с собой клей, связывающий основу с красочным слоем, и вымывая его из грунта.

По Ю. Боброву «...Хрупкий и тонкий красочный слой, состоящий из полимеризованного яичного масла, пигментов и возможных клеевых и смолосодержащих слоев, является наименее эластичным и гидрофобным компонентом иконы...».[9] Когда красочный слой покрывается слоем масляного лака, она становится еще более хрупкой из-за постепенного разрушения пленки олифы, обусловленного окислением масел. В итоге, красочный слой реагирует на линейные колебания как основы и левкаса, и начинает трескаться по грунту. Сцепление становится очень слабым, из-за этого могут появиться расстрескивания вдоль волокон древесины от шелушения, приподнятость красочного слоя, отстранение различных фрагментов краски от основы.[9]

Деградация покрывной пленки также вызывает отслоения краски от левкаса и существенно влияет на колорит живописи. Разрушение может быть вызвано теми же факторами: воздействие влаги, света, химических веществ и механических повреждений и тд. Это может привести к потере яркости, изменению цвета и даже полному разрушению красочного слоя.

То-есть, для предотвращения деградации покрывной плёнки и сохранения живописного слоя необходимо обеспечить оптимальные условия хранения. Соответственно, необходимо поддерживать стабильность температуры, влажности, а также защищать произведение от прямых солнечных лучей и пыли.

2.2. Методы консервации и техники восполнения утрат красочного слоя.

Перед оперативной консервацией или укреплением объекта необходимо его полное изучение. Для выполнения этой задачи необходимо:

- выявить причины, типы и масштабы разрушений;
- изучить и определить природу материалов, из которых состоит объект;
- установить дату создания объекта, его назначение, содержание и происхождение;
- определить характер и последовательность мероприятий по сохранению объекта;
- выбрать наиболее подходящие методы работы и реставрационные материалы;
- подготовить детальную документацию, отражающую все полученные в ходе исследования данные;
- провести фотофиксацию текущего состояния сохранности объекта, используя съемки, обмеры, чертежи, графики и схемы.

Процесс восстановления поврежденного памятника состоит из трех основных этапов.[9]

С помощью кисти или аэрозольного напыления соединить частицы пергамента и грунта левкаса с помощью пропитки концентрированных клеев (1-3%) в несколько этапов. Увлажнить укрепляемую поверхность спирто-водным раствором (1:1). Применить поливиниловые или акриловые смолы с добавлением водного раствора спирта в количестве от 20 до 50%.

Однако добавление спирта прямо в водные растворы клеев на основе глютена или животных клеев не допускается, поскольку спирт может разрушить клеевой состав. Пропитка слоя грунта и его консолидация должны проводиться до полного насыщения. Чтобы избежать перенасыщения красочного слоя и грунта, нужно следить за тем, чтобы они не были слишком

пропитаны клеем. На поверхности может образоваться клеевая плёнка. Если пленка все же появилась, то ее стоит мгновенно убрать.

Для приклеивания открытых и закрытых слоев грунта и красочного слоя, а также для исправления отступлений, вздутий и смещенных кусков, помимо нанесения клея необходимо размягчение разрушенного слоя. Объект культурного наследия следует поместить в герметичный полиэтиленовый, силиконовый или тефлоновый пакет на несколько часов, чтобы создать повышенную влажность. С помощью такого увлажнения слои грунта и живописи становятся достаточно эластичными. После этого, необходимо начинать укрепление и прессование поверхности. Укрепление необходимо делать как открытым, так и закрытым способами. Для этого необходимы кисти и шприц, которыми с помощью клеящего вещества происходит укрепление красочного слоя. После чего надо запрессовать защитный слой, для этого необходимо применить папиросную или микалентную бумагу. Также возможно применить термостойкие пленки как силиконовые, так тефлоновые (Melinex, Mylar). Для прогревания утраченных участков поверхности также необходимо наблюдать, чтобы клей не разрушил поверхность красочного слоя. [9]

В наиболее сложных случаях утраты памятника необходимо применять инъекции клея в закрытые плоскости поврежденного грунта . Для этого понадобится утюг или электрошпатель, которыми в процессе прогревания возможно выравнить деформированную поверхность. Для того, чтобы защитить поверхность слоя грунта и и красочного слоя необходимо ее заклеить кусочками папиросной или микалентной бумаги «внахлест». Обычно используется теплый животный клей с концентрацией примерно 3-4%. Кусочки папиросной или микалентной бумаги должны быть наклеены аккуратно по всей поверхности, избегая пузырей воздуха. Клеи высокой концентрации 8-10% актуально использовать для восстановления отставаний грунта. При восстановлении памятника, после процесса завершения

реставрационных работ необходимо удалить заклейки. Для этого понадобится тампоны, выжатые в теплой воде а также метод отпаривания.

В ситуациях, когда нельзя исключить укрепительные заклейки, следует пользоваться комбинированным способом укрепления грунта и красочного слоя. Заклейка должна наноситься с помощью синтетических акриловых адгезивов слабой концентрации, таких как Paraloid b-72, Plexisol p-550, разбавленных ксилолом, ацетоном или уайт-спиритом. Синтетический воск Bawa-371 гель или пленка может применяться для заклейки поверхности. Впоследствии, их необходимо убрать с помощью нагревания до 60-70 °С, а также с помощью растворения их адгезивом ацетона или бензина. После этого можно делать дальнейшие укрепления с использованием животных клеев.

После восстановления левкаса необходимо перейти к следующему шагу - тонировке вставок реставрационного левкаса и утрат красочного слоя. Это необходимо для того, чтобы внешний вид произведения стал более цельным.

В начале XX века Игорь Грабарь предложил заменить термин «реставрация» на более точное определение - «восполнение утрат».[53,с.151] «Раскрытие памятников искусства есть удаление с поверхности памятника посторонних напластований, освобождение от последующих наслоений...».[19,с.297] Такой подход позволял сосредоточиться на технической стороне процесса восстановления.

Имеются разнообразные методы и подходы к восстановлению утрат. В процессе восстановления возникает целый комплекс действий, получивший множество различных названий: тонирование, ретушь, ре-интеграция, ре-композиция, реконструкция, реставрация, ревалоризация, воссоздание. Данные способы способствуют восполнению утрат исторического объекта, которые становятся очевидными только при определении конкретной цели реставрации. Характер и степень восстановления потерь зависят от того, как общество использует исторический памятник.

В современных подходах к восполнению утрат необходимо придерживаться двух основных правил - локализации и дифференциации. Локализация подразумевает, что дополненная форма должна находиться в пределах утраты, а дифференциация указывает на необходимость отличия восстановленной формы от оригинала. Различия могут касаться стиля живописи, использованных техник и материалов, детализации, текстуры, тональности и других аспектов. Наиболее популярные методы — оптическое смещение цветов на восстанавливаемой области с использованием штриховки (*trattegio*) или точечной техники (пуантель).

Полная идентичность утраченного фрагмента оригиналу невозможна, так как акт восстановления принадлежит другому времени. Достоверность уменьшается, если у объекта большой объем восстанавливаемой формы. Из-за этого восполнение больших участков живописи не рекомендуется.

Современная концепция восстановления использует термин "реинтеграция". Целью восстановления памятника является возрождение эстетического вида памятника с помощью заполнения утраты. Ретуширование и тонирование здесь выступают как техника -художественный метод нанесения краски и воссоздания изображения. [77]

Изначально под понятием "тонировка" подразумевалось закрашивание поврежденных или открытых участков грунта в "средний тон". Этот метод был предложен Игорем Грабарем в начале 1920-х годов для облегчения восприятия разрушенных произведений искусства. Для этого были разработаны различные методики условного тонирования, которые должны явно отличаться от оригинальной живописи.

Для придания работе «выставочной презентации» используются тонировка и ретушь, наносимая на лаковую подложку. Действия выполняются реставратором, который использует свойства материалов, понимая свойства материалов и их обратимость. [78]

Акварельные краски обычно реставраторы используют для тонирования утрат, так как они меньше меняют тон и имеют прозрачный и чистый цвет. Они также не повреждают первоначальный красочный слой и легко удаляются.

Реставраторы часто выбирают быстросохнувшие акварельные краски на водно-клеевой основе, например, «Ленинград» от «Невской палитры». Благодаря таким краскам можно создать эффект «потёртости» на живописной поверхности. После высыхания их можно быстро удалить, не повредив оригинальному авторскому слою. Тем не менее, акварельные краски не сохраняют цветовую насыщенность под воздействием влаги и солнечных лучей.[9]

Основа смеси акварельных красок— четыре светлых и теплых цвета: кадмий-лимонный или средний-желтый, оранжевый и железоксидно-красный (интенсивный красновато-коричневый цвет). Часто используют 3 или 2 краски в разных количествах; обычно все 4 не нужны. Чтобы смягчить и затемнить основу, используется фиолетовая (иногда синяя) или черная краска. Этот состав легко варьируется и позволяет получать разные оттенки: от теплых розово-охристых разбелов, различных охристых и оливковых тонов до красно-коричневых, темно-зеленых, темно-синих и черных.[30,с.195]

Восполнение живописи можно осуществить несколькими современными методами:

1. Применение заливок нейтральным тоном;
2. Тонирование цветом не разрушая контур рисунка и пластики;
- 3.Цветовая пуантель, штриховка как восстановительный метод памятника;
4. Штриховка и пуантель чистыми цветами (оптическое смешение).

Также возможно применить метод синтеза приведенных выше способов, варьируя методы, что позволит привести отреставрированный предмет к аутентичному состоянию. Также возможно применение технико-технологических приемов оригинальной росписи.

Тонирование «нейтральным» тоном.

Тонирование фрагментированных произведений может быть выполнено с использованием "нейтрального" тона. Он уменьшает общий контраст поверхности. Ключевая идея данного метода заключается в том, чтобы тонировка отличалась от исходного цвета, но в то же время способствует общему восприятию изображения. Чтобы уменьшить контраст, участки белого грунта можно заполнить «нейтральным» цветом.

Существует два возможных способа применения этого метода.

Первый – создать один нейтральный, неконтрастный полутоновый оттенок для всех поврежденных участков произведения живописи.

Второй — создать несколько оттенков нейтрального цвета, соответствующих насыщенности и яркости окружающих цветовых областей.[9]

Восполнение утрат методом штриховых тонировок.

Восстановление утраченных участков методом штриховой тонировки выполняется путём нанесения краски с использованием линейной штриховки. Создание иллюзии вибрации и смягчения окраины пятен достигается с помощью использования метода смягчения пятна. Точечная техника, известная как пуантель, позволяет достичь аналогичного эффекта.

С её помощью можно работать с нейтральными и хроматическими цветами. Когда разные цвета воспринимаются на расстоянии, они оптически смешиваются, создавая цветовую среду, аналогичную оригиналу.[9]

Штриховка или пуантель могут наноситься как на загрунтованную белую поверхность, так и на предварительно окрашенную поверхность. При выборе цветов следует учитывать их взаимное влияние друг на друга, контрастность, пространственные свойства, а также эффект иррадиации (визуальное изменение размеров пятна).

Стандартные тонировки

При реставрации часто используется «стандартная тонировка», сочетающая в себе тональную заливку и штриховку. Способ нанесения

штрихов в этом случае не так виден, как при «штриховых» тонировках. Цвета подбираются таким способом, чтобы максимально соответствовать цветам оригинальной живописи. Произведение в целом должно выглядеть цельным и читаемым, отличия могут быть заметны только при близком рассмотрении.

[30]

Реконструкция утраченных форм.

Реконструкция направлена на создание впечатления, что культурное наследие не имеет потерь и повреждений и сохранилось в таком состоянии, которое максимально приближено к первоначальному. Если восстановление связано с будущим использованием произведения, то оно проводится только в пределах утраты, аналогично тонировке. Чтобы успешно восстановить значительные повреждения, важно проанализировать подобные произведения или их копии, близкие по временному периоду и стилистике. Особенно сложно воссоздать утраченные фрагменты иконописи из-за изменения красок после высыхания и покрытия лаком. Важно также использовать обратимые материалы при реконструкции.[9]

Перед тонировкой необходимо учесть особенности поверхности реставрационного грунта. Ровная и гладкая поверхность, которая используется при условных тонировках, отличается от поверхности авторского материала. Важно использовать яркий боковой свет, чтобы обнаружить неровности и фактуру живописи и имитировать их на реставрационном грунте.

Резкие отличия между оригинальной живописью и воссозданными участками могут возникнуть из-за отсутствия сети трещин в грунте. Чтобы имитировать сеть трещин, применяют такие методы, как нанесение рельефного слоя грунта, рисование аналогичной сетки и вырезание рельефа. После нанесения лака на новую живопись и его высыхания, в созданные трещины втирается водорастворимая краска, а излишки удаляются тампоном.

Для восполнения утрат золочения применяют разные методы, включая штриховку с использованием водорастворимых красок. Иногда прибегают к восполнению утрат сусальным листовым золотом или серебром, а также красками, которые имитируют золото. Однако различия между тонировкой и новым золочением заметны при разных углах зрения.[78]

Чтобы получить приемлемые результаты, необходимо иметь выполненные заранее тесты различных материалов, чтобы подобрать наиболее подходящие в каждом конкретном случае.

Восполнение утрат в живописи служит способом удовлетворения субъективных потребностей при использовании культурного наследия. Зритель должен воспринимать искусство не только как эстетическое удовольствие, но и как важный исторический и социальный символ. Чем выше степень развития культуры общества, тем меньше необходимость в воспроизведении «первоначального состояния». [9]

ГЛАВА 3. КОНСЕРВАЦИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ТЕМПЕРНОЙ ЖИВОПИСИ ИКОНЫ «ПОКРОВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ С ПРЕДСТОЯЩИМ СВЯТЫМ РОМАНОМ СЛАДКОПЕВЦЕМ»

3.1 Описание сохранности и реставрационные исследования.

Икона «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» была получена из частной коллекции города Санкт-Петербурга. На иконе видны признаки предшествующей реставрации.

Икона «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» написана в технике станковой темперной живописи. На ней представлены Царские врата храма с предстоящими святыми. На ней Богоматерь стоит с воздетыми руками, в молитвенной позе, с правой стороны от которой лики ангелов и святителей. В нижнем ряду изображен Роман Сладкопевец в дьяконских одеждах, он поет кондак. Рядом с ним, с правой стороны стоит Блаженный Андрей, который указывает рукой наверх, и смотрит на ученика. В левой верхней части иконы "Покров Богоматери" изображен благословляющий Христос, ниже - история из жития св. Романа: явление ему Богоматери. Фрагменты имеют надписи над фигурами Богоматери, Христа. У Спасителя крестчатый нимб и подпись IC и XC под титлом. У Богородицы у нимба подпись MP и OY под титлом. В левой части нижнего яруса иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» представлены фигуры святых. На службе в храме присутствовали Константинопольский патриарх Тарасий, активно выступавший за восстановление иконопочитания, и император Лев VI. Именно в этот период произошло Влахернское чудо.[83]

Основа иконы состоит из одной доски размером 35,5 x 24,8 x 1,5 см. Порода дерева предположительно липа, присутствуют 2 врезные, встречные, клиновидные шпонки, одна из которых утрачена. Тыльная сторона и торцы имеют неплотное коричневое покрытие, через которое просматривается

структура древесины. Посередине справа присутствует утрата древесины, идущая от нижнего паза для шпонки, расположенная в 6,8 см от нижнего угла. В нижней части щита наблюдается небольшая утрата.

Присутствует утрата покрытия древесины слева, над нижним пазом для шпонки, а также подвижный отщип в нижнем правом углу.

Также присутствует одна шпонка клиновидной формы. Поверхность нижнего паза неровная.

С лицевой стороны на основе отсутствует ковчег. Волокна древесины относительно живописи расположены вертикально. Присутствуют частичные утраты по верхним углам.

Грунт предположительно клей меловой, толщиной не более 0,01 см. В местах утрат грунта подведен новый реставрационный грунт, который покрыт старыми тонировками. Присутствует грунтовый кракелюр с приподнятыми краями. Утраты загрязнены пылью и клеем предположительно животного происхождения от предыдущего укрепления.

Техника исполнения красочного слоя - яичная темпера, толщина слоя менее 0,1 см. Утраты соответствуют местам утрат грунта. Присутствует металлическое покрытие серебристого цвета на фоне иконы посередине сверху. Связь грунта с основой ослаблена, имеются шелушения красочного слоя.

Икона загрязнена. Боковые стороны и торцы загрязнены, не окрашены. Так как на иконе присутствуют следы прошлой реставрации, лицевая часть укреплена 9-ю заклеяками. Животный клей нанесен толстым слоем и имеет засохшие сгустки под слоем папиросной бумаги. Под заклеяками присутствуют лужи клея. Поверхность шероховатая и липкая.

Перед началом реставрации и консервации иконы были проведены неразрушающие методы исследования. Они становятся необходимой частью технологического исследования объекта культурного наследия.

Предреставрационные исследования в большей степени основаны на применении научных достижений в области науки и техники для изучения произведений искусства. Лабораторное исследование станковой живописи возникло в девятнадцатом столетии из-за вторжения научного прогресса в сферу искусства. В то время живопись и иконопись начали восприниматься не только как культурное наследие, но и как объект научного исследования. Первые технологии, которые применялись в данном процессе это технологии из области физики, химии и микробиологии, которые появились в Европе в конце девятнадцатого столетия.

Со временем научные методы исследования в области станковой живописи становились все более разнообразными и включали технологии из различных областей естествознания. Всего можно выделить две основные группы методов исследования: неразрушающие и разрушающие. Хотя предпочтение отдается неразрушающим методам, они не всегда способны полностью раскрыть характеристики икон. По исследованиям Юрия Гренберга: «...Неразрушающие исследования базируются на физико-оптических методах анализа... они применимы в любых случаях, а методы, требующие изъятия образцов, используются, если возможно получить необходимый материал для дальнейшего анализа. Очевидно, что оба вида исследований взаимодополняют друг друга...».[20,с.50-51]

С течением времени развитие научных методов позволяет получать все более полную и точную информацию о станковой живописи. Однако, несмотря на разнообразие методов исследования, неразрушающие методы остаются наиболее предпочтительными.

В случае с иконой «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» были проведены неразрушающие методы исследования:

Исследование в ультрафиолетовых лучах.

Первые опыты по изучению живописи в свете люминесценции, возбуждаемой ультрафиолетовым излучением, относятся к началу двадцатого столетия, к работам фотоаналитической лаборатории Ленинградского археолого-технологического института и лаборатории физики и технологии Центрального института, реставрационные мастерские (Центральные государственные реставрационные мастерские) в Москве. Позднее, после Великой Отечественной войны, в середине двадцатого столетия, нашел применение и метод изучения живописи в отраженном ультрафиолете. Видимая часть ультрафиолетового спектра излучает сине-фиолетовый свет и выделяет три области предмета видимых глазу: ближнюю, прилегающую к видимому спектру (400–315 нм), среднюю (315–280 нм) и дальнюю, еще более коротковолновую. [9]

Данная видимость ультрафиолетовой области спектра поглощается солнечным спектром, а также, отражаясь, проходит сквозь него. Поглощение света веществом появляется в виде светового излучения, получившего названия фотолюминесценция. [72]

Ультрафиолетовые лучи, воздействуя на поверхность культурного объекта, выделяют на открытых участках свечение лака, живописного слоя и грунта. Это позволяет:

- понять методы утрат красочного слоя в существующей реставрационной методике.
- понять наличие цинковых белил или железо-галловых чернил для восстановительной деятельности предмета.
- узнать детали залегания надписи под лаковой пленкой, на утратах или на предыдущих реставрациях.

Наличие темных областей, указывающих на необходимость реставрации, загрязнения или отсутствие лакового покрытия, а также яркость, цвет, плотность, равномерность освещения поверхности картины являются основными характеристиками видимого свечения в

ультрафиолетовом диапазоне.

Проведение фотофиксации на данной иконе проводилось в ультрафиолетовом (УФ) диапазоне излучения с целью определения сохранности лакового покрытия, с помощью ультрафиолетовой люминисцентной лампы Camelion FT8- 18W Blacklight blue. На иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» было обнаружено наличие неравномерной лаковой пленки с помощью ультрафиолетового диапазона излучения.

Исследование в микроскоп.

Самыми известными и доступными средствами научной экспертизы станковой живописи являются оптико-физические методы исследования. Эти методы обладают особой значимостью, поскольку позволяют внимательно и всесторонне исследовать каждое произведение и выявить его особенности. Они предоставляют возможность изучить разнообразные физические свойства и характеристики материалов, используемых при создании произведений искусства. Благодаря оптико-физическим методам возможно детально исследовать цветовые гаммы, техники нанесения красок, использование различных пигментов и другие аспекты, влияющие на окончательный вид произведения живописи.

На иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» исследование в микроскоп и фотофиксация проводилась с помощью электронного микроскопа Микмед 2.0 в увеличении 40 X. При увеличении была изучена поверхность лицевой стороны иконы. Был обнаружен грунтовый кракелюр с приподнятыми краями.

Предреставрационное исследование иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» также включало в себя тест на водорастворимость.

Тест на водорастворимость.

Перед началом консервационно-реставрационных мероприятий необходимо провести пробу на водорастворимость красочного слоя объекта. Процесс проверки на водорастворимость является одним из простых и доступных методов. Однако, важно помнить, что при проведении такого исследования необходимо быть осторожным, чтобы не повредить покрытие объекта.

На неотвественных участках разного цвета ватным тампоном, смоченным в воде, протирается красочный слой. Во время изучения иконы «Покров Пресвятой Богородицы с предстоящим святым Романом Сладкопевцем» было обнаружено, что на посеребрённых участках поверхности, помимо пыли, наблюдалось слабое окрашивание серебристым цветом.

3.2. Сложности консервации и реставрации иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем».

Из частной коллекции Санкт-Петербурга поступила икона «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем». На поверхности иконы присутствуют следы предыдущей реставрации.

Дереставрация, или повторная реставрация, представляет собой понятие, которое подразумевает возможность исправления недостатков или завершения реставрационных работ, уже проведенных ранее. В современных условиях можно выделить практику дереставрации в особый вид воздействия на культурное наследие.

Необходимость в повторной реставрации возникает не только из-за новых разрушений, но и с целью удаления деградировавших реставрационных добавлений, унификации внешнего вида произведений одного ансамбля или одного автора, завершения незавершенных работ и т.д.

Однако возникает проблема определения пределов повторного вмешательства, так как дереставрация может последовать за другой по мере развития технологий, появления новых материалов и изменения художественных предпочтений. Этот процесс имеет тенденцию быть бесконечным, поскольку каждое новое вмешательство несет в себе потенциальные опасности для сохранности объекта.

Повторное консервационно-реставрационное вмешательство — это, фактически, новая интерпретация живописного произведения. В тех случаях, когда восстановление действительно необходимо и неизбежно, следует руководствоваться принципом минимального вмешательства.[9] Этот процесс направлен на сохранение и передачу будущим поколениям культурных ценностей, которые имеют историческую, эстетическую и духовную значимость.

На иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» было выполнено укрепление с использованием метода закрытой распарки. Этот метод включает проглаживание приклеенной папиросной бумаги горячим утюжком через защитную термопленку пленку. Таким образом, слои живописи и грунта становятся более мягкими, что позволяет устранить деформации.

Распаривание проводится утюгом в течение 5 минут. Затем лицевую сторону просушивают утюгом через фильтровальную бумагу и по всей поверхности иконы прессируют мешочками с песком по всей поверхности иконы.

После проведения закрытой заклейки необходимо приступить к работе над тыльной стороной иконы. Объект стоит положить лицевой стороной вниз на мягкую ткань. Очистка тыльной стороны и торцов от пылевых загрязнений проводилась механически с помощью кисти. Далее утраты обезжиривались с помощью спирта и механическое удалялись сгустки грязи с помощью скальпеля с предварительным увлажнением ватным тампоном.

После удаления загрязнений приступаем к восполнению утрат древесины. Для восполнения утрат основы использовалась смесь мелких опилок с 20% раствором ParaloidB72 в спирте. Полученная смесь наносилась с помощью стоматологических зондом в утраты основы, утрамбовывалась в уровень основы произведения. Оставлялась для высыхания.

Глубокие утраты заполнялись в несколько слоёв с просушиванием каждого слоя. Интервалы высыхания каждого слоя составляют от 4 до 12 часов. Лучше использовать опилки двух-трех степеней помола, чтобы они легче укладывались и обеспечивали лучшую фиксацию.[74,с.31] В перерывах между работами нельзя закрывать или переворачивать поверхность, так как это не позволит массе полностью высохнуть.[74]

В качестве основы желательно использовать опилки той же породы древесины, чтобы восстановление не заняло много времени.

После полного высыхания вставок их нужно аккуратно выровнять скальпелем до уровня основы. Для того, чтобы вставки соответствовали цвету древесины, их можно затонировать акварелью.

Когда восполнение утрат основы завершено, нужно снять заклейки с лицевой стороны. Необходимо взять греческую губку, смочить её в тёплой воде и провести по заклейке. Тогда клей размягчится, и бумага аккуратно снимется. Остатки клея стоит удалить ватным тампоном. Чтобы не повредить красочный слой иконы, очищенный участок объекта вытирается насухо.

Необходимо убедиться, что на лицевой стороне иконы после удаления заклеек не осталось клея. В будущем, красочный слой сожет начать шелушиться, так как клеевые пленки могут вызвать усадку. Следует провести рукой по поверхности, чтобы убедиться в полном удалении клея. Также можно рассмотреть произведение в ультрафиолетовом спектре излучения. После снятия заклейки необходимо проверить качество проведенного укрепления. Для этого нужно слегка провести ладонью по лицевой стороне произведения. Если появится шуршащий звук, то значит в этих местах остались пустоты. Во

время осмотра иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» были выявлены некоторые участки с недостаточной прочностью укрепления.

Следующим этапом в реставрации иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» было удаление поверхностных загрязнений с лицевой стороны с помощью 2-3% раствора детского мыла. Участок очищался путём нанесения ватным тампоном 2-3% раствора детского мыла, далее остатки мыла смывались чистым ватным тампоном, смоченным в воде. После участок насухо вытирался.

Так как в ходе первичного укрепления не уложились участки грунтового кракелюра, было необходимо повторное укрепление методом закрытой распарки. 3-4% раствор осетрового клея с мёдом наносился щетинной кистью на укрепляемый участок, далее на участок наносилась заклейка из папиросной бумаги.

Заклейка распрямлялась, из-под неё убирались воздушные пузыри. Участок распаривался через термоплёнку горячим чугуном утюгом (60 градусов). По мере распарки поверхность сначала прогревалась, а далее с небольшим нажимом укладывались деформации. После укладки деформаций термоплёнка снималась, и участок просушивался через фильтровальную бумагу чугуном утюгом (60 градусов) с дальнейшим прессованием мешочками с песком через слой фильтровальной бумаги. [9]

После успешного проведения укрепления и устранения мелких дефектов на поверхности грунтового кракелюра, можно приступить к восстановлению обломков левкаса. Восполнение необходимо в тех местах, где в дальнейшем планируется работа по восстановлению красочного слоя. Это необходимо сделать для того, чтобы предотвратить попадание грязи и влаги на авторский левкас. По физико-химическим свойствам, цвету и пористости грунт должен быть очень похож на авторский. В ином случае, возможно

отделение реставрационного грунта от исходного, что может привести к появлению трещин и другим повреждениям грунта.[74]

Необходимо провести химический анализ части авторского слоя, чтобы определить его состав. Это нужно сделать для того, чтобы приготовить реставрационный гипс, подобного состава. Чтобы приготовить левкас, мел необходимо просеять через металлическое сито и готовить из клеевого раствора концентрацией 6%. Приготовление левкаса следует производить в посуде из стекла, фарфора или фаянса.

При шлифовке могут возникнуть шероховатости, если в меле будут содержаться примеси песка. Поэтому следует использовать мел без примесей. Пропорции клея и мелового раствора должны составлять примерно 1:3. В нагретый клеевой раствор постепенно добавляют меловой порошок, постоянно помешивая, плоской деревянной или металлической лопаткой.

Левкас должен быть без комочков и легко сниматься с лопатки или шпателя. Весь процесс восстановления реставрационного левкаса обычно занимает несколько дней до недели.[30,с.187]

Процесс восстановления утраченного левкаса начинается с нанесения готовой массы на края авторского грунта. Первый слой левкаса должен наноситься тонким слоем, а после аккуратно обрабатывается кистью с короткой щетиной. Есть риск отслоения левкаса от основы, поэтому при нанесении второго слоя стоит убедиться, что первый слой левкаса полностью просох.

После того как первые два слоя грунта полностью высохнут, необходимо нанести следующий слой с помощью шпателя или мастихина. В конце процесса реставрационный грунт будет утоньшаться шлифовками и произойдет его усадка, поэтому он должен быть немного выше оригинального авторского грунта. Во время шлифовки важно соблюдать осторожность и не повредить оригинальный авторский грунт или красочный слой картины.

После полного высыхания грунта берется инструмент из пробки и аккуратно, круговыми вращениями, слегка заходя на авторскую живопись

выравнивался грунт до ровного состояния, в уровень авторской живописи. Необходимо выполнять работу аккуратно и не повредить красочный слой вокруг реставрационной вставки. Стоит несколько раз провести по лицевой стороне объекта влажным тампоном, для того, чтобы удалить оседающую меловую пыль.[78]

Далее было решено приступить к утоньшению лаковой пленки. Утоньшение следует начать с проведения пробного раскрытия. Сначала необходимо определить расположение небольшого прямоугольного участка.

На примере иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» он проводился в правом верхнем углу. Основной принцип подбора растворителя – от более слабого (пинена) к более сильному (спирту).

Сначала выбирался наименее ответственный, но показательный участок, примерно 1 x 2 см, на нём производилась проба растворителя, сначала чистого пинена, потом с добавлением спирта 1:6, 1:3, 1:1. На иконе раствор 1:1 не дал нужного результата. Также применялся метод размягчение лаковой пленки с помощью ящика Петтенкофера. Специально подготовленный деревянный ящик размерами 2 x 4 см, с фланелевой тканью внутри, напитанной спиртом, ставился на поверхность лаковой плёнки произведения, выбиралось время экспозиции от 30 секунд до 4 минут, при котором происходило очень слабое размягчение пленки. Нужного результата ящик Петтенкофера не дал. Затем брался демиксид и с помощью смоченного тампона, круговыми движениями утоньшался лак на пробном участке.

После того, как нужная смесь была подобрана (демиксид), выполнялось утоньшение лаковой плёнки на опуши, на полях оставлся контрольный участок. На участках одежды и ликов икон был подобран раствор демиксида с водой 1:1. Действие растворителя нейтрализовалось путём протирания ватным тампоном смоченном раствором даммарного лака и пинена в соотношении 1:1.

При дальнейшем очищении работы от потемневшей лаковой пленки необходимо действовать тем же методом, что и на тестовом участке – осуществлять осторожные вращательные движения.[23] В другом случае есть риск неравномерного снятия лаковой пленки и появления разводов. Из-за этого следует в течении работы сравнивать очищенные участки. Также во избежание проникновения растворителя на поверхность доски стоит обходить потери красочного слоя и левкаса.[30]

Следующий этап – это тонировка реставрационных вставок левкаса и утрат в красочном слое. Чтобы изделие выглядело более цельным, следует провести тонировку. Тонировка не должна быть темнее оригинальной живописи, так как все краски со временем темнеют. Для тонировки обычно используют акварельные краски, потому что они меньше других меняют оттенок, отличаются прозрачностью и насыщенностью цвета. Кроме того, акварель не затрагивает первоначальный красочный слой и легко удаляется без повреждения оригинальной живописи. Обратимостью реставрационных материалов является главным требованием предъявляемым к ним.[30]

Реставраторы используют краски заводского производства и собственного изготовления для восстановления утраченного красочного слоя. Мастера часто выбирают акварельные краски «Ленинград» на водорастворимом клеевом связующем от завода «Невская палитра».[9] «Ленинградские краски» быстро сохнут и помогают имитировать потертую фактуру старинных произведений. Чтобы оттенки со временем как можно меньше меняли цвет, необходимо использовать краски с хорошей светостойкостью.

Для восполнения утрат красочного слоя на иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» используются акварельные краски «Белые ночи».

Восполнение утрат производилось с помощью кистей колонок 000. Восполняемый участок предварительно обрабатывался бычьей желчью. Был

выбран метод стандартных тонировок, с помощью первого слоя заливки в приделах утрат и в последующих слоях. После нанесения каждого слоя тонировки выполнялась его притирка составом даммарного лака с пиненом 1:1 для закрепления слоя и нанесения следующего.[30]

Стандартные тонировки сочетают заливку тоном и штриховку. Манера нанесения штрихов в этом случае не так заметна. Цвета подбираются так, чтобы максимально соответствовать цветам оригинальной живописи.

Произведение в целом должно выглядеть цельным и читаемым, отличия могут быть заметны только при близком рассмотрении.

Когда наносятся тонировки, икона должна располагаться горизонтально, чтобы избежать подтёков краски. Вертикальное расположение иконы следует использовать только для того, чтобы легче оценить качество выполненной работы.

Другой метод нанесения тонировки – затенение поверхности реставрационного материала, например левкаса, с помощью темной тонировки. По исследованиям Галины Клоковой, для получения максимального эффекта необходимо соблюдать следующие указания: «...нижние слои и подложка не должны иметь выраженной фактуры; мазки должны быть ровными, быть близко друг к другу и идти подряд слева направо...»[30]. Появляющиеся "швы" можно промокнуть ребром ладони. Мазки должны хорошо высохнуть.

При проведении тонирования как и в большинстве реставрационных процессов, рекомендуется двигаться слева направо. Это поможет избежать случайного повреждения уже затонированных поверхностей. Под рабочую руку желательно положить лист чистой бумаги.

В случае, если краска скатывается с поверхности, необходимо протереть нужные участки смоченным в медицинской бычьей желчи ватным тампоном на черенке. В результате поверхность будет обезжирена, что устраним поверхностное натяжение жидкости в краске.

Незначительное смещение может привести к значительным искажениям в строении и выражении лица при восстановлении элементов личного письма на небольших фигурах. Полное восстановление всех тонких линий не рекомендуется; необходимо имитировать потертость красочного слоя, соответствующее конкретному случаю.

Начинать тонирование следует с простых и понятных участков, следуя основному правилу «от общего к частному». По Валентину Филатову «...Сначала следует восстановить наиболее значительные утраты на полях, затем на фоне иконы, а затем уже приступать к имитации фактуры и набору сложных оттенков мелких деталей и т.д...» [78]

Аккуратно удалить тонировку можно, если тон или оттенок является несоответствующим. Для этого можно использовать тампон, намотанный на деревянную палочку или просто намочить ватный тампон и прокатывать им по поверхности.[30]

При проведении тонировки крайне важно учесть, что после завершения процесса тонирования требуется покрытие изделия лаком. Такое покрытие придаст тонировкам более насыщенный и темный оттенок. При выборе колеров для составления тонировок необходимо учитывать, что цвету следует быть немного светлее оригинального авторского красочного слоя. [30]

Покрытие реставрационным лаком на иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» производилось составом даммарного лака с пиненом (1:1) с помощью флейцевой кисти.

Синтетический флейц погружался в емкость с составом, излишки отжимались и лак наносился на поверхность произведения. Хаотичными движениями распределялся по поверхности, затем осуществлялся процесс выравнивания лака в направлении с живописью, все меньше оказывая давления на кисть. После этого произведение сушилось в горизонтальном положении в течение минимум 24 часа для того, чтобы лак как следует просох.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Во время проведенного исследования были изучены особенности суздальской иконописи в период с семнадцатого по двадцатое столетие. В течение XVII-XVIII веков деревни Шуя, Мстера и Холуй, стали центрами иконописного искусства. Среди отличительных черт иконописания можно выделить простоту и примитивность исполнения. В русской духовной культуре, в суздальской иконописи важное место занимает тема Покрова Богородицы. Есть два главных типа изображения иконографии Покрова: Суздальский и Новгородский. Они различаются в зависимости от того, держит ли покров сама Богородица или его поддерживают ангелы; на ком сосредоточено внимание: святой Андрей Юродивый или святой Роман Сладкопевец; служит ли архитектурным фоном собор Святой Софии или комплекс Влахернской церкви.

При изучении иконографии Покрова Богородицы были обнаружены особенности композиции, свойственные новгородской и суздальской иконописным школам, а также византийские традиции почитания Богородицы, которые послужили формированию данного праздника.

В ходе работы были изучены методы консервации: на иконе «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем» применялся метод закрытой распарки.

Произведен анализ причин разрушения красочного слоя и изучены методы его восполнения. Для восполнения утрат на иконе был выбран метод стандартных тонировок, с помощью первого слоя заливки в пределах утрат и в последующих слоях. Стандартные тонировки сочетают заливку тоном и штриховку. Цвета подбирались таким образом, чтобы максимально соответствовать цветам оригинальной живописи. В завершении работы, произведение в целом выглядит цельным и читаемым.

Анализ причин разрушения красочного слоя и определение методов и техник восполнения утрат позволили получить более глубокое понимание процесса консервации и реставрации данного объекта.

В процессе работы были восстановлены лицевая и обратная стороны иконы «Покрова Пресвятой Богородицы с предстоящим Святым Романом Сладкопевцем». Были укреплены грунт и красочный слой, заполнены утраты древесины. Также на объекте было проведено утоньшение потемневшего лака и восстановлены утраченные участки красочного слоя.

При выполнении теоретической и практической работы были достигнуты все поставленные цели и задачи

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.

1. Александров А. В. Влияние искусства Мстеры на формирование Владимирской школы пейзажной живописи, г. Москва, 2013
2. Александров А. «Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви», «Журнал Московской Патриархии» (1983. № 10–11)
3. Алексеев С.В. Иконописцы святой Руси. Духовные основы древнерусского иконописания. – СПб.; 2007
4. Алпатов М. В. Краски древнерусской иконописи/ М. В. Алпатов. –М.: Искусство, 1948-1955.
5. Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966
6. Архиепископ Сергей(Спасский) «Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова Пресвятой Богородицы» (СПб., 1898).
7. Белоброва О.А. Статуя византийского императора Юстиниана в древнерусских письменных источниках и иконографии // Белоброва О.А. Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков. Сб. статей. М., 2005.
8. Бобров Ю.Г. История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987
9. Бобров Ю. Г., Бобров Ф.Ю. «Консервация и реставрация станковой темперной живописи».
10. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004
11. Бобров Ю. Г. «Философия современной консервации-реставрации. Иллюзии или реальность» - М., 2018
12. Брокгауза Ф. А. и Ефрона И.А. - Архангел ., Спб., 1890—1907 г
13. Бусева-Давыдова И.Л. Иконопись. История русского искусства. Т.14: Искусство первой трети XIX века. Отв. ред. Г. Ю. Стернин. М., 2011

14. Вздорнов Г.И. «История открытия и изучение русской средневековой живописи» : XIX век// Г.И. Вздорнов . – М.: Искусство , 1986
15. Георгиевский Г. Русский ли праздник Покров? // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. М., 1893.
16. Голейзовский Н.К., Овчинников А.Н., Ямщиков С.В. Сокровища Суздаля. М., 1970.
17. Голубев С. И. Сектор реставрации древнерусской темперной живописи // реставрация в Русском музее. Каталог выставки. – СПб., 1998.
18. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV вв. М., 1995. Кат. 48.
19. Грабарь И. Э. «О древнерусском искусстве». - М.: Наука 1996
20. Гренберг Ю. И. Основы музейной консервации и исследования произведений станковой живописи // Москва: Искусство. 1976.
21. Гришков В. Легенды . Символы. Арибуты. – СПб.,2006.
22. Евсеева Л. Русская икона / Л.Евсеева. – СПб.; П-2,2006
23. Еремина И. М. Характеристика растворителей и рекомендации по их применению для расчистки темперной живописи. М., 2003
24. Еремина Т.С. Мир иконописцев / Г.С. Еремина. – М., 2005.
25. Житие Андрея Юродивого. СПб., 2001.
26. Иванова Е. Ю., Постернак О. П. «Техника реставрации станковой масляной живописи» - М., 2017
27. Иконы Владимира и Суздаля. — М.: Северный паломник, 2006
28. Искусство Мстеры. Каталог экспозиции МХМ. Владимир, 1996
29. Каменская Е.Ф. Иконы-краснушки. //Вопросы русского и советского искусства. Выпуск III. М. 1974.
30. Клокова Г. С., О.В. Демина, А. В. Инденбом и др. «Реставрация произведений станковой темперной живописи» М., 2016.
31. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. — М.: Агей Томеш, 2006.
32. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т.II. СПб, 1915

33. Красилин М.М. Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (древнерусская живопись и ее традиции в XVII-XX вв.). Вып. 10. – М., 1985.
34. Лазарев, В. Н. Новгородская иконопись, Москва: Искусство, 1981
35. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: монография / В. Н. Лазарев. – [3-е изд.]. – Москва: Искусство, 2000.
36. Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования, М, 1970
37. Липатова С. “Покров пресвятой Богородицы: иконография праздника в искусстве древней Руси”, 2008
38. Лифшиц Л. И. «Реставрация памятников истории и искусства в России в 19-20 веках. История, проблемы». - М.2008
39. Майорова Н. Русская иконопись. Сюжеты и шедевры / Н. Майорова, Г. Скокова. – М., 2007.
40. Малеев М. Техника русской иконописи / М. Малеев. – М.: Приход Храма Покрова Пресвятой Богородицы в Братцеве, 2002.
41. Михеев В., Регинская Н., Савельева Ю. «Экспертиза и реставрация народных икон», Санкт-Петербург, 2017, с. 134
42. Никитина И.П. Глубина художественного пространства феномен культуры/ И.П. Никитина// Филосовские исследования. - М.,1997
43. Никитина И.П. Символизм и универсализм средневековой культуры/ И.П. Никитина //Филосовские исследования. - 1995
44. Никитин М.К., Мельников Е.П. Химия в реставрации.Спб.:Центр “Техинформ”, 2002
45. Новицкий А. П. История русского искусства / А. П. Новицкий, В. А. Никольский. – М.: Эксмо, 2008.
46. Овчинников А. Н. Икона «Покров» – классический образец суздальской живописи // Сокровища Суздаля. – М., 1970.

47. Олсуфьев Ю.А. граф. Икона в музейном фонде. Исследования и реставрация. Антология / Сост. и ред. А.Н. Стрижев. – М.: Паломник, 2006.
48. Остроумов М.А. Происхождение праздника Покрова // Приходское чтение. СПб., 1911. № 19.
49. Павлова С.Л. К вопросу атрибуции “суздальских писем”: анализ генезиса иконописного стиля села холуй в период с XVI века по 20-е годы XX века.
50. Павлова С.Л. Проблемы искусствоведческой экспертизы: применение формально-стилистического анализа к иконописи холуя периода XVIII-начала XX, г. Москва
51. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский .- СПб.,1999.
52. Перова Е. Г. «Пастель: История. Техника. Реставрация. Атрибуция: методические рекомендации» - М., 2006
53. Перцев Н. В. “О восстановлении памятников древнерусской живописи”
54. Пешехонова Г. Суздальская иконописная школа, 2021
55. Пивоварова Н.В. Покров Пресвятой Богородицы. - СПб. ООО «Метропресс», 2014
56. Погорелая С.В. Фресковая живопись и иконопись Мстеры и Палеха в XVII-XVIII, Форум молодых ученых 5/2(21), г. Владимир, 2018
57. Преображенская Г.А., Ивлев Ю. П. Консервация деревянной пластики. СПб.:Изд-во «Акционер и К», 2001.
58. Пуцко В. Новгородская икона Покрова Богородицы // София. – Издание Новгородской епархии, №4, 2002
59. Разина Т. М. Русское народное творчество / Т. М. Разина. – М., 1970.
60. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980.

61. Регинская Н.В. Иконописный примитив в русском искусстве начала XX века
62. Реставрация икон. ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря. М., 1993.
63. Ровинский, Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века / Д. А. Ровинский. Перепечатано с изд.: [СПб.], А. С. Суворин, 1903
64. Розова Л.К. Искусство холуйской миниатюрной живописи. Ленинград, 1975
65. Рудзиевская С. «Русская икона». - М.:Русь- Олимп, Эксмо, 2008.
66. Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М., 2007
67. Сахаров А. Н. История России: В 3 т. – М., 2006. – Т. 10.
68. Смирнова С.Э. Живопись Великого Новгорода : Середина XIII - начало XV века. М., 1976.
69. Соколова О.А. Книга Покров Пресвятой Богородицы, 2021
70. Тарасов О. Ю. Атрибуция как феномен культуры. М., 2006
71. Тарасов О. Ю. Русские иконы XVIII — начала XX в. на Балканах // Советское славяноведение. 1990. № 3. С. 57 – 58.
72. Технология и исследование произведений станковой и настенной живописи ГосНИИР — М., 2000
73. Традиго А. Иконы православной церкви . Образы. Сюжеты. Символы / Традиго А. – М.: Омега, 2010.
74. Трошина Т.М., Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Реставрация памятников живописи, 2004
75. Тычинская П. А. Древнейшие изображения архангела Михаила - грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.и. Герцена: Общественные и гуманитарные науки. № 133. СПб., 2012.
76. Федосеева Т.С. Реставрационные и живописные материалы: Терминологический словарь-справочник. М., 2010
77. Феллер Р. "On picture varnishes and their solvents"

78. Филатов В.В. Реставрация станковой темперной живописи . М., 1986.
79. Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005.
80. Шитова Л.А. « Живописная школа Троице-Сергиева монастыря в XVIII веке Научное издание. Русская поздняя икона от XVIII до начала XX столетия» – М, 2001
81. Шнейдер И.В., Федоров П.А. Изложение техники иконописи/ Г.И. Вздорнов, З.Е. Залеская, О. В. Лескова//Общество Икона» в Париже. В 2 т. Т.2. – М.: Прогресс – Традиция, 2002.
82. Юдин В. Русская народная духовная культура. - М.,1992.
83. Юсов И. Е., Липатова С. Н. Покров Пресвятой Богородицы // Большая российская энциклопедия.
84. Яковлева А. Техника иконы// История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI- XX века. - М., 2002